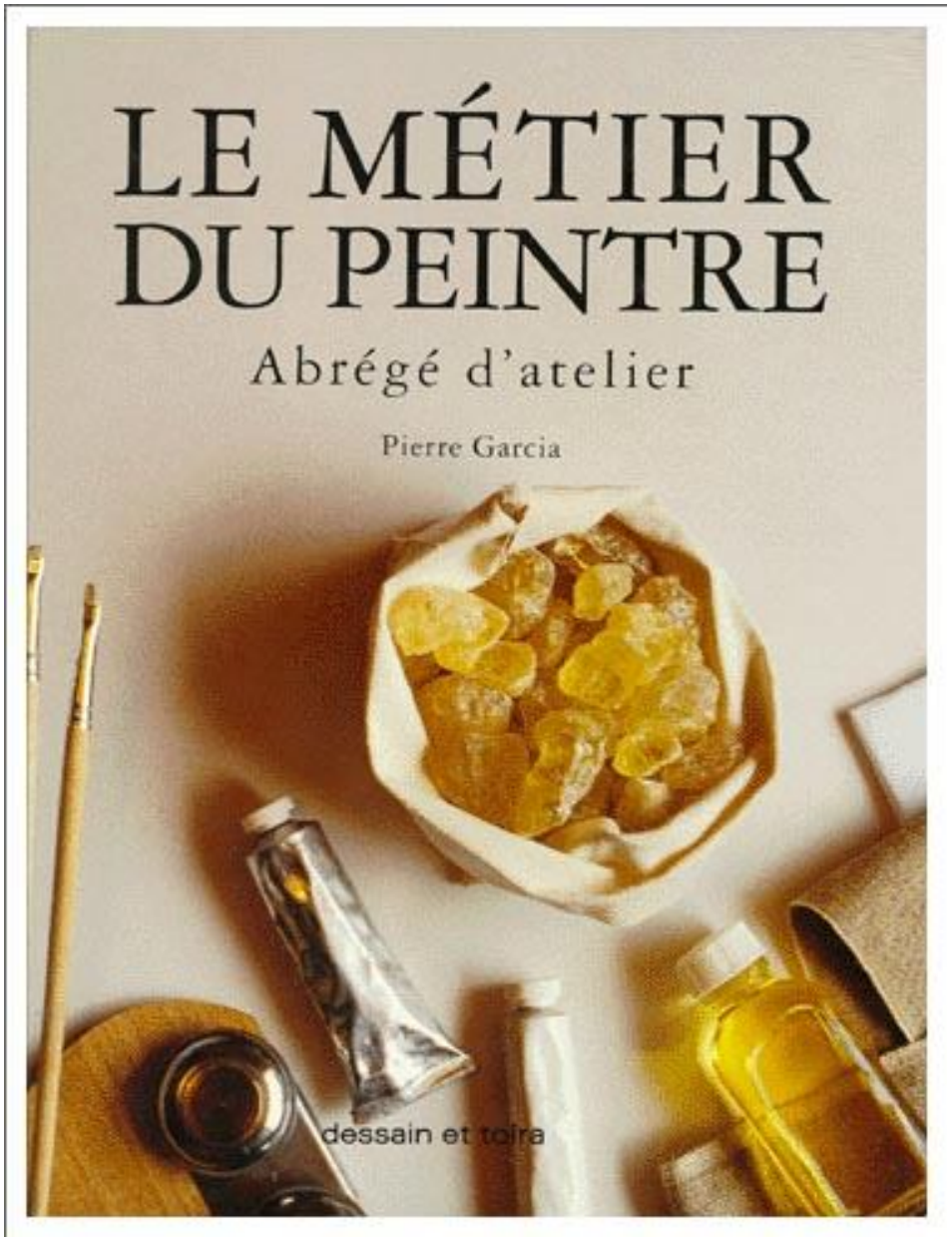


MESERIA PICTORULUI

PIERRE GARCIA

"Nu puțini sunt cei care ar respinge marmura şi alții dicționarul şi gramatica ca fiind mijloace prea sărace pentru a reprezenta lucruri mărețe. Aceasta este greşeala propriei imaginații iar romancierul astfel si-l imaginează pe artist; dar adevăratul artist nu pierde vremea cu acest gen de declarații: el îşi iubeşte meseria şi-i mulțumeşte. Fericit cel ce ornează (lucrează) o piatră dură".

Alain, *Sistemul Artelor Frumoase*, Gallimard, 1931

În paralel cu pictura autorul realizează de mai bine de doisprezece ani cercetări despre tehnica picturii.

Absolvent al Institutului Francez de Restaurare a Operelor de Artă, Pierre Garcia şi-a început cercetările făcând studii şi o practică de restaurator de tablouri.

Cercetările sale şi-au găsit expresie şi continuare în munca de profesor şi în publicaţii : creează un curs despre tehnicile picturii pentru Şcoala de Artă şi Conservare şi colaborează punctual şi la alte instituţii ; conduce o vreme revista de cercetări Conservare/Restaurare şi colaborează la revista Tehnicile Artei.

Autorul este maestru (de conferinţe) conferenţiar la Universitatea Bordeaux III şi ţine cursuri la universitatea din Paris VIII.

CUVÂNT ÎNAINTE

Majoritatea pictorilor contemporani îşi multiplică cercetările tehnice asupra materialelor şi a procedeelor pe care le folosesc. Fără să fie conştienţi de acest lucru, ei se află astfel în căutarea plăcerii şi a aventurii materiei pe care o oferă extraordinarele cunoştinţe tehnice ale pictorilor de până în secolul al XVIII – lea : meseria de pictor.

Care sunt materialele pictorilor ?
Cum se comportă materialele şi ce rol au ?
Cum să le folosim ?
Acestea erau cele trei întrebări la care trebuie să răspundă această veche ştiinţă a pictorilor şi la care îşi propune să răspundă cartea de faţă.

În această carte, pictorii vor găsi:

- Descrierea completă a tuturor materialelor pe care ei le pot utiliza astăzi fie că acestea sunt foarte vechi sau foarte moderne.
- Explicaţii cu privire la comportarea şi rolul tuturor acestor materiale.
- Descrierea tuturor tehnicilor şi gesturilor care permit utilizarea acestor materiale.

Toate cunoştinţele prezentate, fie că se referă la materiale şi tehnici tradiţionale fie la materiale şi tehnici moderne, vor avea adesea drept sursă ştiinţa pictorilor de demult. Când le–au fost cercetate scrierile, s-au descoperit numeroase indicii despre această ştiinţă.

Readucând la viaţă spiritul şi ştiinţa acestei antice meserii a pictorilor, această carte îşi propune să traseze conturul noii meserii a pictorilor de azi.

INTRODUCERE

Planul lucrării

Planul cărţii *Meseria de pictor* reia principiul stratigrafiei operelor pictate.

Prima parte a lucrării studiază diferitele straturi din care este constituită o pictură, adoptând ordinea în care aceste straturi se organizează,

această ordine fiind de asemenea şi cea pe care o adoptă pictorul când lucrează. Astfel, mai întâi sunt studiate suporturile, apoi încleierile, maruflarea, preparările, etc. Fiecărui strat îi corespunde un capitol.

<table>
<tr><td colspan="2">VERNIURILE</td></tr>
<tr><td rowspan="5">STRATUL PICTURAL
care face să intervină:</td><td>MĂCINAREA CULORILOR</td></tr>
<tr><td>PIGMENȚI</td></tr>
<tr><td>SICATIVI</td></tr>
<tr><td>MEDIUM-URI</td></tr>
<tr><td>SOLVENȚI ŞI DILUANȚI</td></tr>
<tr><td></td><td>LIANȚI</td></tr>
<tr><td colspan="2">DESENUL PREPARATOR</td></tr>
<tr><td colspan="2">IMPRIMĂRILE</td></tr>
<tr><td colspan="2">PREPARĂRILE</td></tr>
<tr><td colspan="2">MARUFLAREA</td></tr>
<tr><td colspan="2">ÎNCLEIERILE</td></tr>
<tr><td colspan="2">SUPORTURILE</td></tr>
</table>

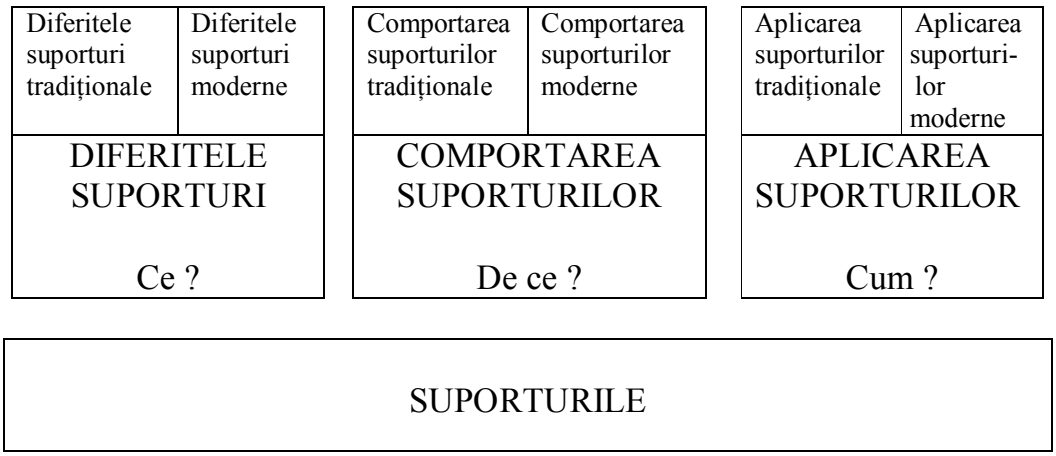
Toate aceste capitole (cu excepția câtorva capitole foarte scurte) sunt formate din trei părți:

- Partea I, care prezintă diferitele materiale ce pot interveni în stratul studiat.
- Partea a II-a, care explică rolul exact al acestor materiale, precum şi mecanismele lor de acțiune.
- Partea a III-a, care este consacrată diferitelor tehnici de utilizare a materialelor.

Ce? De ce? Cum? Acestea sunt cele trei axe logice în jurul cărora se articulează fiecare capitol.

Fiecare din aceste părți este la rândul ei împărțită în două pe de o parte, sunt prezentate cunoştințele privitoare la materialele tradiționale; iar pe de altă parte sunt prezentate cunoştințele despre materialele noi.

Planul fiecărui capitol va fi asemănător cu cel de mai jos:



A doua parte a lucrării este consacrată tehnicilor de execuție propriu-zise. Ea cuprinde părțile următoare:

UNELTELE SI MATERIALELE PICTORULUI
REGULILE COMUNE TUTUROR TEHNICILOR DE EXECUTIE
REȚETE DE ATELIER

TEHNICILE TRADIȚIONALE DE EXECUȚIE
NOILE TEHNICI DE EXECUȚIE
COMBINAȚIILE POSIBILE ÎNTRE MATERIALELE TRADIȚIONALE ŞI NOILE MATERIALE
PICTURA DIN AFARA PISTEI
PROBLEMELE PE CARE LE POT PUNE UNELE MATERIALE TOXICE. CE PRECAUȚII TREBUIE SĂ LUĂM ÎN ASTFEL DE CAZURI.

MESERIA PIERDUTĂ

"Pictura este o meserie ca şi tâmplăria feroneria, ea este supusă aceloraşi reguli" .

Auguste Renoir, prefață la *Cartea despre artă* de Cenino Cennini, Rouart şi Watelin editori, Paris, Reediție F. de Nobel, 1978, Paris.

"Această ştiinţă, compusă din reţete, formule, procedee, din exerciţiu manual de asemenea, a cărui învăţare teoretică şi practică cerea foarte mult timp ani întregi, această ştiinţă a dispărut astăzi ne putem teme pentru ea ca şi pentru acele specii vegetale şi animale pe care omul le-a distrus orbeşte unele după altele. Dar, această distrugere care este iremediabilă în cazul organismelor vii (şi pentru recrearea cărora ar trebui să intervină puterea divină) nu este o distrugere iremediabilă în cazul ştiinţelor tradiţionale."

Claude Levi-Strauss. Unui pictor tânăr în P*rivirea îndepărtată*, Plon ediţia 1983, reluarea "Prefeţei la Anita Albus", Katalog zur Ausstelung in der Stuck-Insel ed. 1980, Frankfurt .

"Ar fi plăcut pentru noi să redeschidem tehnicii artei o cale uitată."

Henri Cros şi Charles Henri.
Encaustica şi celelalte procedee de pictură la antici.
Rouam ediţia Paris, 1884, Reeditare Erec, Paris, 1988.

A existat vreodată meseria de pictor ? Nici un text, nici o practică de atelier nu-i atestă astăzi existenţa. Însăşi noţiunea de atelier este absentă din majoritatea cărţilor consacrate tehnicilor picturale, iar puţinii autori care folosesc termenul "meserie" nu îl pronunţă decât cu jumătate de gură.

Dacă este sigur faptul că pictorii de până în sec. al XIX – lea posedau anumite cunoştinţe şi o îndemânare tehnică, opinia generală asociază acestei vechi ştiinţe nu idea de meserie bine stabilită, cu învăţământul, cu regulile sale proprii (aşa cum poate exista o meserie de aurar sau de meşter în abanos), ci contrariul: mânuiri misterioase, practici proprii fiecărui pictor, un demers pur empiric şi intuitiv, al cărui secret este păstrat cu sfinţenie în atelier.

Totuşi, lectura tratatelor pictorilor de pe vremuri şi punerea în practică a cunoştinţelor lor corespund doar parţial acestei idei curent acceptate a secretelor de atelier. Aceste studii arată, dimpotrivă, că pictorii de altădată nu ezitau să-şi transmită cunoştinţele în scris, şi că aceste cunoştinţe nu erau nişte reţete obscure, nici nişte mişcări bizare ale mâinii, nu erau bazate pe secrete, ci aveau aspectul unui ansamblu clar şi coerent de cunoştinţe, în care raţionamentul era adesea folosit, astfel încât făceau obiectul unui învăţământ extins la totalitatea pictorilor şi ţineau deci mai mult de o adevărată meserie decât de nişte practici ezoterice.

Cum să explicăm deci faptul că practica pictorilor de altădată este astăzi asociată cu secretele de atelier şi nu cu meseria ca atare?

Istoria cunoştinţelor umane este marcată de două mecanisme esenţiale : transmiterea cunoştinţelor şi contrariul ei, uitarea.

În timp ce anumite ştiinţe se perpetuează de-a lungul istoriei, trăind mai mult decât oamenii, decât oraşele şi uneori chiar decât civilizaţiile care le-au deţinut, împuţinându-se sau îmbogăţindu-se în funcţie de locul şi epoca respectivă, nedispărând niciodată, alte ştiinţe, dimpotrivă, dispar repede.

Brusc, o artă, o tehnică, o limbă care au trăit secole întregi, mor rapid.

Pag. 12-13: LORENZO MONACO (?1370-1423):
Buna-Vestire. Pictura pe lemn. Florenţa, Academia.
@ SCALA Florenţa

Ori cât de poetică este ideea, conform căreia, vechii pictori ar datora ştiinţa lor unor secrete cu străşnicie păstrate în atelier, ar părea greu admisibilă în cea ce priveşte extrema calitate tehnică a ansamblului operelor lor, cât şi în privinţa strânselor raporturi (pe) care le întreţineau munca lor cu a altor artizani având meserii complementare.

Numai simpla existenţă a unei meserii a pictorilor, poate explica o virtuozitate tehnică comună tuturor pictorilor, care pare că a fost fără cusur şi care are capacitatea de a răspunde şi altor meserii de virtuozitate, care au dezvoltat alte corporaţii.

Se vede, dacă privim acest tablou, cum s-au îmbinat într-un ansamblu strălucitor, meseria de artist – ebenist, cea de aurar şi cea de pictor. Ce finețe, ce delicatețe, ce senzualitate a lucrăturii în aur şi a culorilor ?!*

*După părerea pictorului italian renascentist Cennino Cennini, care ne-a lăsat una dintre cele mai bune cărţi de specialitate despre tehnicile din Renaştere, "Cartea artei" sau "(Tratatul de pictură), nu-i trebuiau atunci unui pictor mai puţin de 12 ani pentru a-şi însuşi meseria: "*Pentru a sta cu meşterul în atelier, pentru a te pune la curent cu toate noutăţile din ramurile legate din arta noastră, începând cu măcinarea culorilor, prepararea la foc a cleiurilor, frământarea şi întărirea ghipsurilor, pentru a căpăta pricepere în pregătirea panourilor, în înălţarea lor, polizarea lor pentru a şti cum să aplici aurul şi a realiza cum trebuie granulatul, îţi trebuie şase ani. Apoi, pentru a studia culoarea, a orna cu mordant, * (mordant –1 coroziv, 2 – verni care fixează foiţele de aur pe cupru, bronz etc.), pentru a face draperii de aur şi pentru a te speti muncind pe perete, îţi mai trebuie încă şase ani ".

*ebenist = meşter care prelucrează abanosul

Am putea crede că o civilizaţie ca a noastră, care acordă atâta importanţă păstrării şi îmbogăţirii cunoştinţelor, nu a fost confruntată cu asemenea dispariţii.

Or, dacă nu ne-au parvenit cunoştinţele vechii meserii de pictor şi nici măcar nu s-a ştiut de existenţa ei, e din cauză că această meserie a dispărut brusc şi pentru totdeauna, de aceea pictorii nici măcar nu şi-au mai amintit de ea.

Întâmplare unică în istoria noastră (şi a cărei anvergură o făcea de neconceput): timp de câteva decenii, o meserie care se dezvoltase din Evul Mediu încoace, cu regulile sale, cu instrumentele, corporaţiile şi

atelierele sale, a căzut în uitare. Între sfârşitul sec. al XVIII-lea şi a doua jumătate a sec. al XIX-lea, pictorii au pierdut toate elementele din care le era compusă meseria.

Şi-au pierdut şi unele din instrumentele care erau specifice tehnicilor lor, mai ales folosirea şi cunoaşterea unui instrument de care ei se serviseră timp de secole pentru a încleia şi unge /tencui suporturile: sabia de încleiere.

Ei şi-au pierdut şi majoritatea cunoştinţelor legate de materiale. Încă din sec. al XIX-lea, pictorii au multiplicat, din ignoranţă, folosirile greşite ale materialelor. Felul în care au utilizat bitumul, ceea ce a dus la accidente spectaculoase, este fără îndoială simbolul pierderii acestei meserii.

PIERRE –PAUL PRUD`HON (1758-1823)
Justiţia şi răzbunarea Răzbunarea divină urmărind crima. Detaliu.
Înainte de 1808. Ulei pe pânză. H. 244; L. 294. Paris, muzeul Louvre.

Prin accidentele spectaculare (pe) care le provoacă, prin slaba cunoaştere a materialelor pe care le conţine întrebuinţarea bitumului de către pictorii secolului XIX, este fără îndoială simbolul însuşi a pierderii meseriei, care îi afectează.

Folosirea bitumului. Pictorii de demult foloseau acest pigment maro închis. Ei îl utilizau doar sub formă de glasiu transparent. Ei ştiau că acest puternic anti- sicativ al uleiurilor nu trebuie folosit decât în cantităţi foarte mici, altfel el împiedică întărirea peliculelor. Acesta este un sfat pe care l-au uitat pictorii din secolul al XIX-lea, care au utilizat în operele lor importante cantităţi de bitum.

Această pictură de Prud`hon este unul din exemplele cele mai celebre pentru accidentele spectaculoase care au apărut din cauza acestei practici dezastruoase: suprafeţele maronii formează nişte "plăgi" de vopsea în care pastele care nu s-au uscat niciodată s-au deplasat şi retractat, formând numeroase insule de materie brăzdate de fisuri mari.

Salon de toamnă 1903, în *Farfuria cu unt.*
@Arhivele Snarck. Colecţie particulară.

Manifestele, violentele certuri estetice care însoţesc naşterea artei moderne vor diminua interesul pe care îl suscita până acum prin tradiţie, executarea operelor.

Ei au uitat de asemenea gesturile care însoţeau, tradiţional, folosirea materialelor (de exemplu gesturile foarte precise care permiteau prelucrarea unui preparat cretă/clei şi au uitat până şi idea acestor gesturi în sine. În timp ce meseria de pictor asocia fiecărui material gesturi anume, pictori de după dispariţia meseriei vor considera, în general, că toate materialele pot fi utilizate la fel, fără să aibă nevoie de anumite gesturi. Gesturile care ocupau un loc important în tratatele pictorilor, vor dispărea complet din scrierile asupra tehnicilor picturale şi chiar din cele mai bune tratate din domeniu.

Ei au pierdut astfel unele din materialele lor tradiţionale, fie uitându-le, fie modificându-le în mod durabil, au pierdut şi unele tehnici tradiţionale. Astfel, pictorii vor pierde nu numai gesturile de încleiere, dar unii vor renunţa chiar şi la a-şi încleia pânzele, căci ei nu-şi mai dau seama de importanţa acestei operaţii. Vom vedea în această privinţă ce greşeală fundamentală vor face pictorii referitor la frământarea culorilor.

Au dispărut şi structurile care îi asiguraseră meseriei de pictor, timp de secole, difuzarea şi perenitatea: atelierele, statutul ucenicului, sfaturile consacrate tehnicilor picturale, etc.

În sfârşit, pictorii şi-au pierdut până şi idea de "meserie". Ipoteza conform căreia pictorii îşi datorau îndemânarea şi cunoştinţele secretelor de atelier a fost adoptată de pictorii din secolul al XIX-lea.

Uitarea meseriei a fost atât de totală, încât chiar şi noţiunea de meserie le-a devenit străină pictorilor.

Cum să explicăm dispariţia bruscă brutală şi totală a unei ştiinţe care a făcut posibile operele celor mai mari pictori timp de secole de-a rândul ?

Se cunosc încă prea puţin cauzele şi evoluţia unui proces care nu a fost analizat din cauza uitării în care a căzut. Putem totuşi avansa mai multe ipoteze care ne permit să explicăm şi să înţelegem o dispariţie ce pare inexplicabilă la prima vedere.

Fără îndoială, dispariţia meseriei de pictor este datorată în principal la doi factori: sfârşitul picturii clasice şi apariţia societăţii industriale.

Secolul al XIX-lea marchează o cotitură capitală în istoria picturii. În timp ce până în secolul al XVIII-lea pictura grupează artişti care au în comun o concepţie similară asupra artei lor (ceea ce nu a exclus certurile între şcoli sau persoane), secolul al XIX-lea aduce cu sine un fenomen nou: ruptura între diferitele concepţii asupra picturii. Astfel, impresionişţii se vor opune pictorilor academici, aceştia din urmă vor fi contestaţi de simbolişti, pe care gruparea Nabis nu îi va cruţa … De atunci, pictura va fi traversată de o succesiune neîntreruptă şi tot mai grăbită de mişcări artistice şi de şcoli. Această schimbare radicală a avut consecinţe importante pentru meseria de pictor.

Perenitatea meseriei de pictor era asigurată de trei factori esenţiali : existenţa unor structuri de formare dorinţa unor pictori de a dobândi o formaţie tehnică, locul pe care executarea operelor îl avea în munca de creaţie. Ori, trecerea de la pictura clasică la cea modernă a modificat considerabil aceste trei elemente.

Noii pictori care apar în secolul al XIX-lea sunt autodidacţi (câtă agitaţie a provocat celebra frază a lui Corot: "*În ceea ce mă priveşte, n-am*

învăţat nimic de la nimeni!"). Revendicând o libertate totală de imagine şi de execuţie, ei vor uita experienţa pe care o oferă marile ateliere. Private de noile generaţii de pictori, legate de pictura academică în declin, aceste ateliere se vor stinge o dată cu ea. Meseria de pictor îşi va pierde astfel iremediabil structurile care îi asiguraseră până atunci răspândirea şi permanenţa .

Oare din această cauză meseria îşi va pierde adepţii ? S-ar putea. Dorinţa pictorilor de a dobândi o formaţie tehnică pare atunci foarte diminuată. Şi aceasta din multiple cauze.

Pe de o parte, din cauza dorinţei de libertate. Meseria cu regulile sale, cu constrângerile execuţiei, a părut a fi o piedică în calea libertăţii pictorului. Este celebră în această privinţă fraza lui Manet: "*A picta ca pasărea ce cântă*".

Pe de altă parte, meseria, copleşită de noile imagini care cer noi tehnici, părea a fi puţin competentă. Cerând tehnici de suprapunere şi de tuşă foarte rapide pentru a obţine imagini fugitive, pictorii impresionişti au descoperit astfel că meseria lor era departe de a răspunde la toate întrebările pe care şi le puneau.

În sfârşit, au putut crede că meseria lor este parţială. Considerată a fi înrudită cu pictura clasică ale cărei consideraţii estetice le transcria efectiv graţie regulilor sale tehnice, meseria a fost respinsă de anumiţi pictori ca un element aparţinând picturii clasice şi nu patrimoniului comun al pictorilor.

CLAUDE MONET (1840-1926)

Strada Montorgueil, la sărbătoarea din 30 iunie 1878 cu ocazia Expoziţiei Universale. 1978.Ulei pe pânză 81 x 50,5 cm, Paris, muzeul Orsay.

@ Fotografii Lauros-Giraudon. @ SPADEM 1990

Deşi au căutat un nou tip de pictură, însufleţită de viaţă, fluidă şi instantanee, pictorii impresionişti vor juca un rol important în pierderea meseriei de pictor.

Neglijând formarea în atelier şi învăţământul tehnic care nu sunt compatibile cu imaginile fugitive pe care le creează, impresioniştii vor contribui la dispariţia unei meserii pe care nu o mai susţine decât academismul îmbătrânit şi conservator.

Dar consecinţa cea mai importantă pentru această meserie de la trecerea de la pictura clasică la cea modernă a fost cu siguranţă următoarea foarte numeroasele certuri estetice, mişcările, şcolile, manifestele care vor deveni atunci soarta picturii, vor pune în umbră problema executării operelor, chestiune care li se va părea aproape trivială.

"*Ne putem imagina o vreme în care pictorii, care nu-şi mai frământă ei personal culorile, vor considera că e copilăreşte şi nedemn de ei să întindă ei înşişi vopseaua şi nu vor recunoaşte că această tuşă personală, care face azi valoarea tablourilor, are interesul documentar al*

manuscrisului şi al autografului". Va scrie Aragon în 1930, rezumând astfel atitudinea majorității pictorilor vis-à-vis de executarea operelor, la sfârşitul sec. XIX şi începutul secolului XX.

Dacă studiem textele şi operele pictorilor din această perioadă, asistăm la apariția unei perioade "de după materie", care se deosebeşte net de lucrul tradițional al pictorilor de atâtea secole în urmă. Pentru aceşti pictori din perioada "de după materie", în afară de problemele pe care le poate pune executarea unei opere, însăşi utilizarea materialelor pare atunci lipsită de interes. "Intendența va veni după aceea" – acesta pare a fi cuvântul de ordine al picturii "de după meserie".

Această <<intendență>> a fost simbolizată în mare parte de o societate industrială şi comercială în plină dezvoltare care urma să o furnizeze pictorilor, conturând astfel a doua mare mişcare care a contribuit la pierderea meseriei.

Relativa permeabilitate a frontierei care separă arta picturii de celelalte discipline fusese profitabilă pentru pictorii de până atunci. Aceştia putuseră astfel să aibă acces la cea mai bună din tehnologiile vremii lor. Nu la fel au stat lucrurile începând cu secolul XX. Noii pictori sunt adesea săraci. Şi, din această cauză, ei nu vor apela la cele mai bune produse industriale, ci la noile produse mai puțin costisitoare, adică de obicei produse de calitate mediocră. Consecințele acestei opțiuni sunt încă perceptibile la multe din operele din sec. al XIX-lea şi de la începutul secolului XX: dacă materialele sunt sărace, şi tehnica e la fel. Mediocritatea materialelor pictorilor din acea perioadă era aşa de slabă, încât practicarea meseriei a devenit pentru ei adesea imposibilă. Astfel, multe din operele lor au fost făcute pe suporturi ieftine, ca nişte semi-pânze, adică pânze care nu permit aplicarea cleiului sau o preparare după regulile artei.

Această porozitate a frontierei care separă materialele şi tehnicile picturale de cele din alte domenii va fi în detrimentul meseriei într-un mod subtil dar nu mai puțin grav: asistăm în secolul al XIX-lea la apariția unui fenomen ale cărui efecte se mai resimt şi astăzi: confuzia între materialele, tehnicile pictorilor şi materialele, tehnicile din alte discipline. Seduşi de anumite materiale noi oferite de industria puternică, şi ale căror performanțe în alte domenii îi ispitesc pe pictori, identificând incorect propriile lor materiale, pictorii vor adopta nişte materiale care nu sunt potrivite picturii de şevalet. Unii pictori au avut nenorocul de a face cunoştință cu vernis-urile nitrocelulozice, care erau destinate în principal pentru caroseria automobilelor, alți pictori au cunoscut vopselele pentru zugrăvit, etc.

Dar e foarte probabil că industria a contribuit cel mai mult la dispariția meseriei adresându-se direct pictorilor. Amplificând o mişcare

deja schiţată în secolul al XVIII-lea, industria din secolul al XIX-lea va propune pictorilor pânze deja preparate, culori deja frământate, în curând vândute în tuburi, verniuri gata de folosire, etc. Efectuând astfel unele operaţii din vechea meserie, propunând pictorilor materiale şi instrumente mai uşor de mânuit şi din ce în ce mai performante, industria părea că se ocupă de tot şi că pictorii nu mai trebuiau să se ocupe de problemele pe care le ridică executarea operelor lor. Majoritatea pictorilor au acceptat ideea cu entuziasm.

Să vedem de ce a căzut în uitare meseria de pictor: a fost "predată" în ateliere pe cale de dispariţie şi a fost zdruncinată de revoltele împotriva tradiţiei; a fost ignorată de pictorii care vroiau să fie proprii lor stăpâni; a fost suspectată de cei care resping pictura academică; a fost pusă în umbră de certurile estetice care ocupă un loc din ce în ce mai important şi care conturează oarecum o perioadă "de după meserie" în care prelucrarea materiei pare lipsită de valoare, uneori chiar imposibil de practicat cu noile materiale; părea a fi demodată faţă de progresele industriei; îşi pierdea structurile, publicul şi raţiunea de a fi.

Totuşi, cum a fost posibil să cadă într-o uitare totală? Iar pictorii, dacă au neglijat această practică, cum au putut uita cu totul de aceasta?

Numai luarea în consideraţie a unei a treia mişcări, care va completa într-o oarecare măsură tulburările provocate în practica picturală de către apariţia picturii moderne şi a societăţii industriale, ne permite să înţelegem această dispariţie totală.

Această a treia mişcare a jucat un rol deloc neglijabil în pierderea meseriei de pictor : Paradoxal erudiţia a pus capăt meseriei de pictor.

Începând cu secolul al XIX-lea, numeroase scrieri despre tehnicile pictorilor vor lua o nouă orientare : cea a "secretelor marilor maeştri". În ceea ce priveşte aceste scrieri, marea virtuozitate tehnică a pictorilor de demult nu semăna cu o veritabilă meserie, ci cu nişte misterioase mişcări de mână ale fiecărui pictor, cu nişte secrete de atelier având caracteristici minunate şi aproape magice.

Acestea sunt lucrări care au desăvârşit dispariţia "intelectuală" a meseriei pe de o parte, negându-i pur şi simplu existenţa şi pe de altă parte negându-i grav conţinutul în două feluri.

În primul rând, asociind idea de secret cu cea a procedeelor pictorilor de demult. O asemenea idee este chiar contrariul noţiunii însăşi de meserie. În ceea ce priveşte aceste lucrări, pictorul îşi poate domina

materialele nu pentru că îşi cunoaşte materialele, proprietăţile acestora, tehnicile lor de aplicare, calitatea gesturilor sale, ci deoarece el cunoaşte "secrete". Cunoscând secretul mediumului cu chihlimbar, pictura sa va fi vie, strălucitoare, nu se va altera niciodată. Aceste lucruri nu ar fi posibile doar graţie îndemânării pictorului.

În al doilea rând, unele din lucrările acestea, în care calităţile de medium ale autorului sunt dominante, nu s-au putut abţine să dezvăluie pictorilor care erau "secretele marilor maeştri". Ele vor juca astfel un rol important în dispariţia tehnicilor şi a materialelor tradiţionale ale pictorilor, asociindu-le idea de "secret".

Oare pierderea meseriei i-a întristat pe atâţia pictori? Oare ceea ce I-a descumpănit a fost comparaţia sugestivă dintre picturile "de după meserie" care păreau că îmbătrânesc forte repede şi marea prospeţime a picturilor care le-au precedat? Oricum, este sigur că aceste lucrări, al căror filon nu s-a stins, au găsit adepţi în marele public şi că ideile pe care le-au transmis trebuiau să rămână vii. Ele urmau să şteargă din memoria pictorilor până şi idea de meserie de pictor.

Astfel, dispariţia meseriei a fost completă.

Această pierdere a meseriei a însemnat pentru pictori pierderea unei ştiinţe preţioase sau, dimpotrivă, eliberarea de o ştiinţă veche şi inutilă?

Pentru a răspunde la această întrebare trebuie mai întâi să înţelegem bine ce a fost altădată meseria de pictor pentru pictori.

VECHEA MESERIE DE PICTOR

Dacă studiem scrierile şi tablourile pictorilor din vechime, putem trage concluzia că meseria lor era pentru ei depozitul lor de cercetări, instrumentul libertăţii lor şi o şcoală.

Depozitul cercetărilor lor

"Dacă vrei să obţii cutare rezultat, utilizează cutare lucru. Dacă vrei să obţii alt rezultat, foloseşte mai degrabă acest lucru în felul ăsta, dar, atenţie, fereşte-te de cutare lucru". Astfel scriau pictorii din vechime. "Iată ce am făcut, iată ce am descoperit. Iată ce mi se pare interesant şi iată ce mi se pare că trebuie evitat". Tratatele de altă dată semănau cu nişte mesaje (de genul sticlelor cu hârtie în interior aruncate pe mare) lansate de un pictor către ceilalţi pictori.

În această privință, putem cita introducerea unui manuscris foarte vechi, care se pare că a aparținut călugărului Teofil, manuscris ce este elocvent pentru spiritul acestei meserii. Lucrările despre secretele marilor maeştri vor trăda însuşi spiritul ştiinței pictorilor din vechime. "*Eu nu mi-am aşternut pe hârtie observațiile nici din dorința de a fi lăudat, nici pentru vreo altă recompensă temporară; ... nu am ascuns nimic prețios sau rar dintr-o răutate geloasă;... nu am trecut nimic sub tăcere ca să-l păstrez numai pentru mine; ci am vrut să satisfac nevoile şi să ajut la progresul unui mare număr de oameni".*

Bogată în cunoştințe, asigurând o bună comunicare între pictori, meseria putea să le ofere acestora unele posibilități valoroase.

Pe de o parte ea permitea fiecărui pictor să aibă acces la toată gama de suporturi, preparate, lianți, tehnici de aplicare, scrieri, pe scurt la toate mijloacele pe care le practicaseră înaintea lui ceilalți pictori. Meseria îl scuteşte astfel pe orice pictor de obligația de a "reinventa" pictura. Invenție care, de altfel, era greu de realizat. Stocând cunoştințele de generații ale pictorilor, meseria beneficia de forța de cercetare a unei comunități. un singur pictor nu putea pretinde că poate descoperi ceea ce timp de secole de-a rândul generații întregi au pus la punct. Marea sărăcie tehnică a pictorilor "de după meserie este revelatoare în această privință reinventând izolat tehnicile picturale, ei vor avea acces la tehnicile de execuție cele mai limitate, ignorând importanța substraturilor şi a tehnicilor de suprapunere, mediumurile şi multiplele lor posibilități de scriere, acordurile savante care se pot stabili între transparență şi opacitate, etc. Se pare, în această privință că nu s-a măsurat toată paleta de semnificații ale cuvântului "creator" în domeniul picturii. Marii pictori nu au fost numai mari creatori de imagini, ci şi mari creatori din punct de vedere tehnic. Aceasta era prima funcție importantă a meseriei: ea conserva şi oferea astfel tuturor pictorilor tehnicile celor mai mari maeştri.

Pe de altă parte, punând cunoştințele tuturor la dispoziția fiecărui pictor, meseria îi scutea de posibilitatea de a repeta întotdeauna aceleaşi greşeli. Pictorii pot cădea în multe erori, multe impasuri tehnice. Numai meseria îi poate scăpa de aceste greşeli care se lasă descoperite doar după ce s-au produs. Din acest punct de vedere, este la fel de revelator să-I examinăm pe pictorii "de după meserie" : lipsiți de această meserie, ei vor înmulți greşelile, contra sensurile tehnice. Este ridicol să vezi un pictor modern plătind scump nişte greşeli care ar fi fost uşor de evitat de către un pictor sau un ucenic nepriceput din Evul Mediu …

Instrumentul libertății lor

Fără îndoială, vechea meserie (şi noţiunea însăşi de meserie) se pretau cel mai uşor la confuzii în privinţa acestei chestiuni : libertatea.

"Trebuie" este lozinca acestei meserii. "Trebuie să folosim cutare lucru pentru a obţine cutare rezultat şi el trebuie folosit în felul următor…;dimpotrivă, nu trebuie să folosim niciodată cutare alt lucru…" Aceste comenzi, pe care meseria le exprimă câteodată categoric, ne pot face să credem că meseria de pictor era un ansamblu, de mişcări ale mâinii obligatorii şi constrângătoare care restrângeau lucrul pictorului într-o menghină de interdicţii şi obligaţii.

Ori este o greşeală să credem că meseria poate întrucâtva constrânge libertatea de lucru a pictorului. Meseria are pretenţia că dirijează numai materia, nu şi pe pictori. Meseria nu comandă materia decât pentru a-I elibera mai bine pe pictori. Şi numai meseria îl poate ajuta pe pictor să fie stăpân pe materialele sale, ceea ce înseamnă o adevărată libertate de creaţie.

Un pictor poate, de exemplu să vrea să lucreze cu un preparat pe care el şi-l doreşte suplu, alb şi neted. Pentru a obţine acest rezultat el trebuie să cunoască şi proprietăţile componentelor preparatului, reacţiile lor la suport, va trebui să ştie să le aleagă, să le îmbine în cel mai bun mod, să facă gesturile necesare, etc. O singură piesă dacă lipseşte din acest ansamblu de cunoştinţe, rezultatul muncii sale va fi nesatisfăcător. Dacă nu a luat bine în calcul reacţiile dintre suport şi preparat, acesta din urmă, pe care pictorul îl dorea neted, va crăpa; dacă nu şi-a ales bine ingredientele, preparatul se va îngălbeni puţin în loc să rămână alb, etc. Din această cauză putem spune că numai meseria, adică un ansamblu de cunoştinţe, de gesturi şi de tehnici care formează un întreg coerent şi indisociabil, poate permite pictorului să obţină ceea ce doreşte.

În domeniul picturii, numai meseria este "eficace". O ştiinţă fragmentară, imperfectă sau aproximativă este sortită eşecului. În sfârşit, fie că pictorii îşi cunosc meseria sau încearcă să-şi descopere o meserie proprie, individuală, tot "meseria" în general este cea care le oferă libertate de creaţie.

CARAVAGIO, (MICHELANGELO MERISI) (1573 – 1610)
Moartea Fecioarei. Către 1605 – 1606. Ulei pe pânză. Dimensiuni 369 x 245 cm. Paris, Muzeul Louvre.

Virtuozitatea şi forţa creatoare a celor mai mari pictori şi-au găsit expresia şi în domeniul tehnic.

Astfel stăteau lucrurile în pictura lui Caravaggio care a zguduit Europa din secolul al XVII-lea. Această pictură cu umbre şi lumini nu a fost o simplă revoluţie a imaginilor, ci şi o revoluţie a materiilor: ea a ştiut să inventeze noi materii ale umbrelor dar şi noi materii ale luminilor.

Pictorii influenţaţi de Caravaggio îşi vor găsi mijloacele pentru realizarea iluminărilor dramatice în puternicile sonorităţi ale materiei picturale, în antagonismele violente care opun pastele dense şi deschise la culoare unor profunde imprimări brune şi negre, între jocurile dintre opacitatea brutală şi semi transparenţele uşoare. În pictura "Moartea Fecioarei" se poate observa în ce măsură roşurile puternice şi sonore (ale cortinei care acoperă scena) exaltă subtilele profunzimi ale umbrelor în care sunt învăluite personajele adunate.

Ştiinţa pictorilor de demult nu a fost formată dintr-o suită de reţete, de şmecherii, de practici obscure şi arbitrare, aşa cum ne-ar lăsa să credem uitarea în care a căzut aceasta. Dimpotrivă ea a fost o ştiinţă completă, bine gândită, eficace, temeinică, care înţelesese noţiunea fundamentală de meserie.

Ca dovadă: uşurinţa cu care pictorii de altă dată, de exemplu pictorii primitivi, au ştiut să lucreze cu o gamă destul de săracă de materiale, reuşind totuşi să domine materia, beneficiind de o libertate de creaţie superioară celei a pictorilor "de după meserie".

O şcoală

În atelierele pictorilor de demult, tinerii pictori ucenici îşi începeau formarea profesională pregătind suporturile, lianţii, frământând culorile, etc. Ne dăm seama că această practică permitea pictorilor să scape de anumite treburi folosind o mână de lucru destul de ieftină şi exploatabilă la infinit. De asemenea, ne putem închipui că această practică ţinea de unele idei mai elevate : să-i înveţe meserie pe pictorii tineri. Prepararea unui liant, frământarea culorilor, nu sunt operaţii lipsite de sens şi de învăţăminte, ci, dimpotrivă. Ele îl învaţă pe pictor să fie atent la operaţiile de fierbere a uleiului, la calitatea de "filat", de "oprire" a acestui ulei, la multiplele sale posibilităţi de evoluţie în timpul fierberii, apoi la calitatea frământării, la toate mecanismele fine care vor determina onctuozitatea, densitatea sau lejeritatea acestei paste, rapiditatea sa în timpul amestecării uleiului cu pigmenţii, etc. Într-un cuvânt, ele oferă pictorilor un contact strâns cu materialele sale, sursă de cunoaştere aprofundată a materiei.

Suntem îndreptăţiţi să credem că, privaţi de această şcoală a materiei care a fost meseria, pictorii de demult nu ar fi avut nici virtuozitatea extraordinară nici marile capacităţi de invenţie tehnică de care au dat dovadă.

În sfârşit, putem spune că meseria le oferea pictorilor un anumit tip de contact cu mediul lor. S-a spus de multe ori, ce şi cât iconografia pictorilor a datorat naturii, aşa cum şi alte arte I-au fost îndatorate acesteia.

Se ştie însă mai puţin că acest raport cu natura a îmbrăcat, odată cu apariţia meseriei, o formă mai intimă şi mai "carnală". Graţie meseriei, pictorii ştiau să pună în practică anumite materiale din această natură care le inspira imaginile pictate.

Cartea despre artă a lui Cennino Cennini oferă un exemplu savuros despre această posibilitate pe care o aveau pictorii de a extrage *in situ* materialele operelor lor " *mergeam pe câmp spre defileul din Valdesa… Ajuns într-o vale mică, la o peşteră sălbatică, am săpat în grotă cu o unealtă şi am văzut diferite filoane de culori precum ocru, cuarţ roşu închis şi roşu deschis, azuriu şi alb ... mă dusei la filonul de ocru şi îţi jur că niciodată n-am văzut o culoare de ocru mai frumoasă şi atât de perfectă..."*

Dacă avem în vedere meseria astfel înţeleasă, fără confuziile pe care i le-a impus uitarea în care a căzut, ni se pare absolut sigur că pierderea meseriei nu a fost pentru pictori eliberarea de o ştiinţă depăşită şi lipsită de interes, ci, dimpotrivă, pierderea unei ştiinţe preţioase.

Având în vedere posibilităţile pe care meseria le oferea altădată pictorilor, ni se pare greu de conceput ca pictorii de astăzi să ignore tehnicile predecesorilor precum şi pe cele ale contemporanilor, să repete la nesfârşit nişte greşeli reperate de secole în urmă, ca libertatea lor de creaţie să fie limitată de problemele ce pot apărea la manipularea materialelor asupra cărora n-a primit instrucţiuni şi, în sfârşit, să poată ignora majoritatea mijloacelor de exprimare, multe din proprietăţile materialelor lor. Într-un cuvânt, că fiecare pictor trebuie să reinventeze pictura.

Fără îndoială, în această perioadă crucială care a fost sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX, era normal şi chiar de dorit ca pictorii, deşi aflându-se în căutarea unor noi libertăţi, să neglijeze prelucrarea materialelor, operaţie care li se părea foarte puţin interesantă. Fără îndoială trebuie să considerăm că această extraordinară vitalitate, de care a dat dovadă atunci pictura, a avut şi un preţ de plătit: relativa sărăcie a materiilor picturale de la începutul picturii moderne şi starea foarte proastă în care se găsesc multe din operele lor.

Dar ne putem întreba dacă această perioadă "de după pictură" nu a fost o simplă paranteză în istoria picturii, şi dacă de mai multe decenii încoace pictorii nu au reluat principiile pe care se baza vechea meserie a pictorilor.

Dacă primii pictori moderni au crezut că numai imaginea operei contează şi că materialele erau cam lipsite de interes, cercetările a numeroşi pictori contemporani par a fi foarte diferite de această idee. Vopsele pe bază de ulei amestecate cu nisip, cu prundiş, cu ciment, ceară, cu vopsea de ceară, de clei sau de lac pentru vapoare … Mulţi pictori lucrează azi cu materialele cele mai diverse şi cele mai surprinzătoare. Cercetările lor iau uneori o

întorsătură uimitoare, afirmând preponderența materiei asupra imaginii, câteodată chiar acordându-i întâietate absolută .

Mulți pictori contemporani şi-au însuşit următoarea regulă: "executarea unei opere este importantă, e demnă de atenția pictorului, căci el îşi poate astfel desfăşura capacitatea creatoare".

Ca şi pictorii din vechime, ei îmbină seducția imaginii cu multiplele posibilități de seducție, cea a smalțului, a lustrului (luciului) sau a rugozității (asperității) unei paste, a aspectului satinat delicat sau a strălucirii puternice, seducția armonizărilor savante dintre diferitele grade de transparență şi opacitate … Este remarcabil faptul că ei au regăsit astfel multe din drumurile pe care merseseră "pictorii de meserie". Ca şi predecesorii lor îndepărtați, unii pictori contemporani îşi prepară ei înşişi materialele şi încearcă, prin acest contact, să cunoască materia. Ca şi ei, unii examinează mediul înconjurător pentru a lua de acolo noi materiale, adesea bogate în sensuri, şi noi scrieri, iar uneori lor le place să selecteze materialele propriilor opere în formele care îi inspiră. Şi am putea continua enumerarea corespondențelor dintre aceste cercetări care se încrucişează.

Redescoperind astfel existența materiei şi importanța sa estetică, căutând în materialele şi tehnicile cele mai variate dialogul cu materia de care I-a deposedat pierderea meseriei, încercând prin cercetări personale să lărgească domeniul tehnicilor de creație, pictorii de astăzi se află, conştient sau nu, în căutarea a ceea ce la oferea vechea meserie de pictor.

Ne putem întreba dacă, la urma urmei, dincolo de şcoli şi de mode, meseria, singura care poate oferi pictorului "aventura" şi stăpânirea materiei, nu apare ca fiind unul din elementele esențiale ale picturii şi dacă nevoile la care răspunde nu sunt nevoile fundamentale ale pictorilor.

Dar oare pictorii au uitat cu adevărat această nevoie de meserie? Dacă au uitat şi neglijat practica, au pierdut ei şi sentimentul profund al necesității sale?

Încă din secolul al XIX-lea, găsim numeroase scrieri în privința aceasta. Scrieri printre care cele ale lui Cezanne nu sunt nici cele mai puțin revelatorii dar nici cele mai emoționante. *"Ceea ce îmi lipseşte este realizarea. Poate că o să o ating vreodată. Dar sunt bătrân se poate să mor înainte de a atinge acest țel suprem. Să realizezi! Ca Venețienii!"*

CĂTRE NOUA MESERIE

ÎNTÂLNIREA A PATRU CERCETĂRI

Am încercat să schiţăm conturul noii meserii, care poate răspunde practicii pictorilor contemporani, sprijinindu-se pe patru cercetări efectuate în mod conjugat şi pe întâlnirea lor. Aceste patru cercetări sunt: o cercetare asupra vechii meserii de pictor, una asupra fenomenelor fizice şi chimice care pot explica comportamentul materialelor şi mecanismul tehnicilor utilizate în pictură, cercetarea asupra meseriei care putea să corespundă cu noile materiale recent apărute în domeniul picturii şi în sfârşit, cercetarea practicii pictorilor.

ÎN CĂUTAREA VECHII MESERII

Lectura textelor

Meseria de pictor nu s-a pierdut fără a lăsa urme. Pictorii, unii dintre apropiații lor sau anumiți eruditi ne-au lăsat mărturii scrise despre tehnicile din epoca lor şi astfel avem norocul să dispunem de vreo sută de manuscrise, dintre care unele de mare calitate, despre ştiința pictorilor de demult.

Din lectura şi analiza acestor texte putem trage trei învățăminte.

Pe de o parte suntem frapați de calitatea deosebită a informațiilor pe care le conțin. Dacă dăm la o parte anumite pasaje din manuscrisul călugărului Teofil *Diversarum artium schedula* care par mai degrabă înrudite cu alchimia decât cu pictura, nici unul din aceste texte nu prezintă cunoştințe eronate sau nefondate, nici măcar aproximative.

Pe de altă parte, suntem frapați şi de delimitarea corectă a tuturor textelor. Fiecare text reprezintă particularități (aceste texte se întind pe aproximativ un mileniu), dar toate pun în evidență un ansamblu fundamental de cunoştințe, care pare a fi comun tuturor pictorilor.

În sfârşit, şi acest ultim punct nu este cel mai lipsit de importanță, această ştiință comună pictorilor în ansamblu nu a îmbătrânit. Multe cunoştințe, tehnici pe care ea le prezintă răspund la întrebările pe care şi le mai pun şi pictorii din zilele noastre. În multe privințe, vechea meserie de pictor apare ca o mină de cunoştințe foarte prețioase pentru pictorii contemporani.

Astfel, numeroşii pictori care doresc să picteze pe pânză în timp ce lucrează pe o suprafață destul de netedă şi care nu ştiu să împace aceste două exigențe la prima vedere contradictorii, ar putea găsi soluția la această problemă în manuscrisul pictorului Pierre Lebrun din secolul al XVII-lea, ca şi în manuscrisul pictorului din aceeaşi epocă, Turqnet de MAYERNE, sau în acela scris în secolul al XVIII-lea de către Watin sau în multe alte tratate.

Acest izvor de cunoştințe care a fost vechea meserie şi învățămintele sale încă actuale pe care le-am scos în evidență vor constitui baza noii meserii a pictorilor.

Punerea lor în practică în atelier

Textele pictorilor de demult, scrise de pictori şi pentru pictori, î-şi găsesc maxima lor semnificaţie în atelier.

Graţie iluminării (descoperirii) lucrării (muncii) unui pictor s-au înţeles sensul şi importanţa multor indicaţii care păreau puţin neclare sau nu prea importante la prima lectură. Şi nu a fost deloc neplăcut în această căutare a noii meserii să găsim în unele manuscrise foarte vechi confirmarea anumitor intuiţii, reluarea unor reţete, gesturi uitate de secole, şi oarecum "punerea în rezonanţă" dincolo de secole, a unei practici de pictor contemporan şi practicile predecesorilor noştri îndepărtaţi în timp.

Mai mult decât alte studii, a cea ce este munca pictorului debit (de cunoştinţe) obţinut de care suntem frapaţi de calitatea şi pertinenţa cunoştinţelor prezentate în tratatele " pictorilor de meserie "şi am înţeles actualitatea vechii lor meserii graţie acestei munci a pictorului şi într-o mai mică măsură graţie studiilor.

De asemenea, aceeaşi muncă a pictorului ne-a permis să distingem printre cunoştinţele maeştrilor de demult care puteau să-şi găsească locul şi întrebuinţarea în noua meserie.

Vechea meserie a pictorilor sursa noii meserii a pictorilor contemporani.

În vechile tratate ale pictorilor de meserie se găseau foarte multe răspunsuri la întrebările pe care le ridica practica pictorilor contemporani. . Munca de pregătire a unui preparat după un tratat din secolul al XVIII-lea. Acest preparat va primi apoi o vopsea acrilică.

A ÎNŢELEGE

"Un procedeu dirijat de raţiune va fi întotdeauna mai sigur de efectul său."

Watin, *Arta pictorului aurar şi lăcuitor*, Paris 1755.

Contrar ideilor vehiculate de textele "de după meserie", pentru care aspectul misterios şi de neînţeles reprezintă câteodată o garanţie de autenticitate şi de vechime, ştiinţa pictorilor de demult nu se prezenta ca un ansamblu ermetic de gesturi şi tehnici.

În general, putem afirma că meseria oferea pictorului sensul şi motivele operaţiilor şi a gesturilor pe care trebuia să le facă, şi mai putem spune că meseria încerca adesea să înţeleagă originea şi reacţiile materialelor pe care le folosea şi modul de funcţionare al tehnicilor sale. Unele explicaţii pe care le avansa meseria atunci ni se par astăzi naive sau chiar fanteziste. Totuşi, demersul său a fost departe de a cădea în arbitrar şi inventiv, aspecte care au dominat "meseria" după dispariţia sa. Citatul lui Watin* menţionat mai sus a fost revendicat şi însuşit adesea de meserie.

S-a acordat o importanţă deosebită acestui spirit al vechii meserii, şi acesta din mai multe motive.

Pe de o parte, fiindcă explicarea unei indicaţii ne permite să-I stabilim temeinicia.

Înţelegerea oferită de câteva reguli simple de fizică şi chimie ne-a permis să citim cu alţi ochi, din altă perspectivă, vechile tratate ale pictorilor din vechime. La fel ca şi întâlnirea dintre învăţăturile lor şi practica pictorului, această întâlnire dintre învăţămintele lor şi cunoştinţele ştiinţifice de care dispunem astăzi s-a dovedit a fi forte fructuoasă. Şi, în mod similar, am constatat cu emoţie încă o dată ce bine îşi cunoşteau vechii pictori materialele şi ce cunoştinţe corecte deţineau.

Spre deosebire de acestea, se pare că multe din cunoştinţele expuse în tratatele mai tardive care se prezentau sub formă de indicaţii neexplicate, se dovedeau a fi arbitrare şi fără fundament faţă de regulile ştiinţifice elementare care intervin în domeniul picturii; aceste cunoştinţe arbitrare trebuiau deci respinse.

Înţelegerea mecanismelor, care explică comportamentul materialelor şi modul de funcţionare a tehnicilor, ne permitea deci să distingem dintre numeroasele învăţăminte din tratate, care erau cele bine gândite şi pe care trebuia să le păstrăm şi pe care nu.

* Fabricant şi negustor de verniuri şi de produse pentru pictură şi pentru alte obiecte ale meseriei Watin ne-a lăsat un excelent manuscris despre tehnicile picturii sec. al XVIII. Foarte bogat în informaţii, foarte clar şi foarte riguros asupra fondului cât şi a formei, "*Arta picturii, aurar, lăcuitor",* poate fi considerat ca o carte de referinţă.

Pe de altă parte, explicarea tehnicilor şi alegerilor prezentate permiteau pictorului să-şi însuşească unele cunoştinţe ale căror baze le înţelegea. Învăţămintele care îi cer pictorului tot atâtea "acte de credinţă"; aşa cum le prezintă aproape toate lucrările şi tratatele de după meserie, îi vor rămâne acestuia străine.

În sfârşit, există un "efect demultiplicator" al unei cunoaşteri raţionale. un pictor, care cunoaşte diferitele mecanisme ce explică tehnicile care îi sunt prezentate, nu va fi obligat să repete servil un ansamblu de gesturi al căror sens îi scapă; dimpotrivă, el va putea să modifice aceste tehnici în funcţie de propriile sale imperative, să-şi găsească el însuşi tehnicile care i se potrivesc.

NOILE MATERIALE ŞI MESERIA

În anii de după război au apărut pe piaţă noi materiale destinate pictorilor: vopselele acrilice şi vinilice, apoi cleiurile şi preparatele acrilice şi apoi unele suporturi sintetice. Aceste materiale noi pun multe probleme: care sunt proprietăţile vopselelor acrilice şi vinilice ? Cum se folosesc ele?

Ori, grație cercetărilor întreprinse, se pare că vechea meserie a pictorilor era capabilă să răspundă la multe din întrebările pe care le ridica folosirea acestor materiale. Veche sabie de încleiere a pictorilor din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea pare a fi cel mai bun instrument pentru a pune cleiul sau UN preparat acrilic, regulile de suprapunere a straturilor picturale definite de vechea meserie par a conveni cel mai bine vopselelor acrilice şi vinilice, etc.

Ca şi în cazul materialelor tradiționale, am efectuat cercetări cu privire la ce putea fi meseria noilor materiale, căutând în vechile tratate care erau gesturile şi tehnicile care serveau la utilizarea acestor materiale.

Astfel, s-a confirmat intuiția pe care se baza această carte: numai plecând de la cunoştințele şi de la spiritul vechii meserii de pictor putem trasa conturul noii meserii. Tot astfel s-a consolidat ideea unei meserii a pictorilor contemporani deoarece s-a dovedit că, în ciuda a ceea ce se putea crede la prima vedere, materialele tradiționale şi noile materiale țineau de două meserii destul de asemănătoare.

CERCETAREA PICTORULUI

Cercetarea personală a pictorului, precum şi un contact frecvent cu alți pictori au permis organizarea şi confruntarea "pe teren" a tuturor cunoştințelor strânse în cercetările precedente.

PLĂCEREA DE A PICTA

Vocabularul pictorilor a fost foarte rău maltratat după dispariția meseriei. Materialele, tehnicile şi gesturile pictorilor au fost şi ele supuse greşelilor, confuziilor şi contra-sensurilor.

A fost necesar să se recurgă la o muncă de rezidire şi de clarificare a majorității termenilor şi a nomenclaturilor utilizate de către pictori. De asemenea, au trebuit să se multiplice explicațiile şi sfaturile chiar cu privire la cunoştințele cele mai elementare.

Aceste numeroase intervenții au putut uneori să întărească aspectul sever al unui text tehnic. Acest caracter, precum şi numeroasele erori ale căror consecințe vor fi subliniate mai departe, ne vor putea lăsa să credem că pictura este o artă foarte dificilă şi periculoasă.

De fapt, nu e nici una, nici alta. Operațiile pe care le execută pictorii sunt dintre cele mai uşoare. După o scurtă perioadă de inițiere, ele autorizează multe libertăți, multe interpretări şi multe creații, numai dacă pictorul ştie bine în ce moment (dacă nu respectă unele reguli) va părăsi domeniul meseriei pentru a se dedica bricolajului.

Arta picturii este un drum lat şi uşor de parcurs. Important este să nu te abaţi de la el. Marginile sale sunt dintre cele mai abrupte, iar pictorii care se vor abate de la acest drum o vor apuca pe cărări dificile care se vor transforma în fundături.

Întinderea, încleierea şi prepararea unei pânze sunt, pentru un specialist în meserie, un ansamblu de operaţii rapide şi uşoare şi chiar o plăcere, precum şi un ansamblu de gesturi care dau rezultate personale cu care nu poate rivaliza nici o pânză din comerţ.

Dacă altcineva care nu e de meserie practică aceleaşi operaţii, atunci întinderea, încleierea şi prepararea pânzei devin un ansamblu de exerciţii pe cât de îndelungate pe atât de grele şi inutile, într-atât sunt de slabe rezultatele obţinute.

Este important să fie bine definite materialele, gesturile, regulile, toate cunoştinţele care constituie limitele acestei meserii, în cadrul căreia pictorii pot evolua cu cea mai mare uşurinţă şi cu cea mai mare libertate.

Textul acestei cărţi va fi cu atât mai lung şi cu atât mai minuţios cu cât şi-a propus să le ofere pictorilor o libertate mai mare de lucru.

Pictura contemporană, în ansamblul ei, nu s-a înşelat în această privinţă. Operele cele mai temeinice ale pictorilor constituie cu siguranţă o artă a picturii, artă care garantează toate libertăţile şi face posibile toate creaţiile.

SUPORTURILE

Istoria picturilor de şevalet începe odată cu apariţia suporturilor care o diferenţiază de picturile murale sau de picturile executate pe diferite obiecte.

Un film de pictură singur nu posedă calităţile mecanice ale coeziunii şi rezistenţei suficiente pentru a-i asigura o “supraviaţă” autonomă;

el are nevoie să fie asociat cu un al II-lea corp care-i dă soliditatea care-i lipseşte. Mai întâi au fost pereţii, anumite obiecte utilitare sau decorative, apoi corpuri exclusiv destinate acestui uzaj: suporturile.

Utilizarea suporturilor va avea cele mai mari consecinţe estetice. Desprinzând operele pictate de constrângerile pe care le impuneau suprafeţele care nu le erau expres destinate, făcând din obiectul pictat un obiect total independent, ea va permite imaginii pictate să nu aibă alt scop decât ea-însăşi. Istoria artei picturilor, care este cea a unei independenţe mereu crescânde a imaginii, debutează cu apariţia suporturilor.

Astfel, un pictor îşi va începe opera prin alegerea unui suport şi amplasarea sa.

Ce este exact un suport ?

Termenul suport nu desemnează corpuri de compoziţie învecinate, cum este cazul de exemplu al uleiurilor. De asemenea, nu desemnează nici corpuri diferite posedând proprietăţi comune, ca lianţii de exemplu. În concluzie, putem numi suport corpurile cele mai variate, posedând proprietăţile cele mai variate, din moment ce acestea, pot ele însele să ….. suporte pictura.

Mai întâi de toate, funcţia însăşi şi nu calităţile, nici proprietăţile, unui corp particular, fac din acesta un suport.

Bine înţeles, pentru a servi de suport un corp va trebui să suporte unele calităţi şi proprietăţi particulare şi se va înţelege de la sine, că dacă un mare număr de corpuri ar putea fi utilizate ca suporturi, pictorii ar trebui privilegia doar pe unele. Lemnul a fost primul suport în mod curent utilizat de pictori. Întrebuinţat sub formă de panouri din una sau mai multe scânduri, în asamblări uneori savante, adesea acoperite cu o pânză lipită, el constituie până aproximativ la jumătatea sec. XV suportul exclusiv al pictorilor de şevalet. Începând cu sec. al XV, el este lăsat deoparte datorită pânzei, care va deveni încetul cu încetul preferata pictorilor. Nu va face decât o reapariţie timidă în sec. XVIII şi XIX. Plăcile din metal aramă, şi uneori zinc sau cositor vor fi întrebuinţate rar drept suporturi cât şi hârtia şi cartoanele, acestea din urmă cunoscând o anumită vogă la sfârşitul sec. XIX. În mod excepţional, anumite pietre servesc de suport. Se găsesc astfel câteva exemple de întrebuinţare a lapis – lazulilor ca suport în Renaştere.

Probleme de vocabular

Se întâlnesc adesea în anumite texte, pentru a desemna aceste suporturi, cuvântul “subjectil”. Sensul său este acelaşi ca al cuvântului suport. Originea sa latină (în latină, subjectus înseamnă “plasat dedesubt”) ar putea să ducă la înţelesul că este vorba de un termen din vechiul vocabular

al pictorilor. De fapt nu înseamnă acest lucru. Expresia este destul de recentă, ea datează aproximativ de la jumătatea acestui secol. I se va prefera termenul de suport, care are meritul de a fi mai familiar şi de a aminti ceea ce este funcţia şi definiţia corpurilor astfel numite.

Diferitele suporturi vor fi prezentate în două grupe: suporturile naturale şi suporturile artificiale. Vom vedea mai încolo foarte marea importanţă a unei astfel de clasificare.

* Maruflat: vezi capitolul despre maruflare.

DIFERITELE SUPORTURI

Suporturile tradiţionale:
Suporturile naturale

PÎNZELE

Înainte de a prezenta diferitele pânze, este interesant de a prezenta pânza în general.

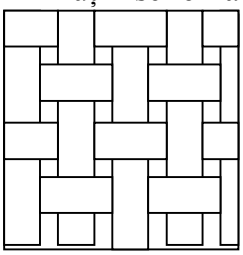
Se obişnuieşte în pictură, de a se vorbi de natura fibrei (in, bumbac, etc.) şi mai puţin de natura însăşi a ţesăturii. Totuşi ţesătura unei pânze posedă anumite caracteristici care îl interesează pe pictor:

Armura sa (ţesătura). Este modalitatea de ţesut a firelor.

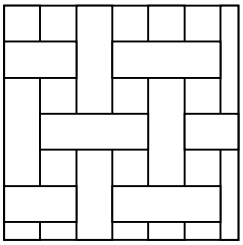
Rareori pictorii utilizează alte pânze care posedă o altfel de țesătură ca pânza propriu zisă care este cea mai simplă. Numai sec. al XVI lea în timpul căruia pictorii italieni au lucrat pe pânze posedând o armură (gref) o țesătură "în căpriori" stă mărturie a unei utilizări destul de răspândite a altor țesături decât cea obişnuită a pânzei.

- Cea ce am putea numi întrucâtva" densitatea" țesăturii .

Puțin schematic, se poate distinge:



Pânze posedând o țesătură deasă, strânsă



Semi - pânzele, posedând o armură, o țesătură foarte largă, (50% sau mai mult din suprafață este făcută din găuri).

*acest termen de demi – pânză este utilizat numai de pictori nefăcând parte din vocabularul uzual al țesătorilor

Pagina din stînga

Pe această pânză de o bună calitate luată în macrofotografie se distinge clar o bună regularitate a țesăturii, slaba importanță a nodurilor şi a neregularităților cât şi "densitatea" satisfăcătoare a țesăturii.

Mai jos dedesubt

Pe această demi-pânză luată în macrofotografie se vede din contra cât sunt de importante golurile care separă firele.

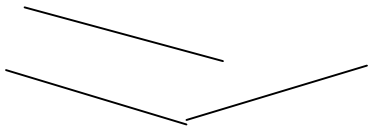
Demi-pânzele, a căror cost este mult mai mic decât al pânzelor dense, au fost mult întrebuințate în sec. al XIX lea. Vom vedea mai departe consecințele unei astfel de alegeri

Importantă, este de asemenea calitatea țesăturii. Orice pictor trebuie să fie capabil să evalueze dintr-o privire calitatea țesăturii.

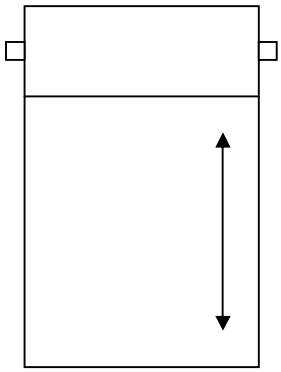
Calitatea unei țesături pentru pictori este înainte de toate prezența sau absența unui mare număr de noduri, noduri ce formează atâtea

proeminenţe care vor influenţa în mare măsură comportamentul pânzei-suport.

În fine, un pictor care utilizează pânze naturale, trebuie să ştie să identifice urzeala şi firul care se ţese al unei ţesături.



O ţesătură este întotdeauna făcută din două grupe de fire. O navetă ţese firele (firele urzelii) între două cadre care de încrucişează şi pe care sunt întinse firele pentru ţesut.



Pe o ţesătură nouă, este foarte greu de distins urzeala şi firul de ţesut, acestea fiind întotdeauna paralel cu cea mai mare lungime a pânzei (a lăţimii pânzei).

Vom vedea mai departe importanţa unei asemenea distincţii.

DIFERITELE FIBRE

INUL

Inul … ţesătura cvasi – mutică. Utilizat încă din neolitic (7000 ani î.e.n.) se pare că a fascinat dintotdeauna omul prin marea sa frumuseţe şi calităţile sale mecanice deosebite. Ţesătură magică, ţesătură sacră, ea aparţinea în antichitate familiei de materiale nobile şi preţioase ca aurul, lapisul şi va juca în ceremoniile care ritmează viaţa civilizaţiilor antice ca mai târziu, cele din Evul Mediu. Inul va vi folosit la benzile mumiilor şi la hainele rituale ale egiptenilor şi tot hainele din in îi vor proteja pe medici împotriva flagelului ciumei ce va decima Europa medievală.

Încă din timpul civilizaţiei egiptene vor apare premisele unei veritabile industrii a inului industrie care a ştiut să se impună datorită excelentelor sale calităţi mecanice şi estetice. Putem astfel admira în vitrinele Luvrului diverse ţesături egiptene de o mare frumuseţe, de o mare

finețe şi de o foarte bună calitate a țesăturii, a cărei suplețe şi "prospețime" par stupefiante gândindu-ne la vârsta lor.

Vom putea înțelege, în lumina acestei scurte introduceri că inul este o țesătură care posedă calități care ar trebui să rețină atenția pictorului.

Înainte de a detaila diferitele calități ale fibrei de in este interesant să ne oprim la prepararea sa înainte şi după filare, diversele procedee ce intră în această preparare influențând proprietățile firului obținut.

Topirea

Topirea este distrugerea controlată a fibrei de in. Expusă unor agresiuni biochimice, tija de in va pierde din coeziunea sa "cimenturile" care o structurează se vor distruge ceea ce va permite apoi, prin operații mecanice de sfărâmare (numite decojiri) de a separa în tijă lemnul care nu poate fi filat, spre deosebire de fibră care poate fi.

Există multe tehnici de topire care dau fibre de in diferite prin aspectul şi prin proprietățile lor.

Tehnicile de topire cele mai curente :

Topirea în apă curgătoare. Inul este introdus în râu 15 zile. Acest tip de topire dă fibre de in destul de deschise la culoare, mai ales dacă sunt urmate de o albire la aer.

Topirea pe pajişte. Inul este întins trei – patru săptămâni pe o pajişte. Acest tip de topire dă fire de in destul de închise la culoare.

Topirea este o operație delicată de care depind în mod deosebit calitățile fibrelor. "Prea distrus" inul va fi fragil, "insuficient distrus, bătut", va fi greu de țesut.

Albirea

Pentru a răspunde cererilor pieței de țesături, fabricanții propun inuri albite prin diverse procedee. Anumite tehnici de albire vor putea degrada parțial fibra şi deci vor diminua calitățile şi durata vieții țesăturii.

Apretarea

Ca pentru orice țesături este dificil de obținut in brut. Fie pentru a uşura țesutul, sau pentru a modifica aspectul, inul este adesea vândut apretat. Care pot fi, din punct de vedere al suporturilor, consecințele unor astfel de apreturi.

Este greu de spus, atât de numeroase sunt diferitele apreturi sau cel mai adesea, diferitele combinări de apret.

În măsura în care diversele operaţii de preparare şi de ţesut au fost normal executate , fibra de in posedă proprietăţi interesante.

Este o fibră extrem de rezistentă la tensiuni. Trebuie o forţă deosebită pentru a o rupe. Printre ţesăturile curente, singură numai fibra de sticlă posedă o rezistenţă la o ruptură superioară.

Este o fibră foarte puţin elastică. Adică se deformează puţin.

Este o fibră de origine naturală, o fibră relativ stabilă la variaţiile de umiditate (aceste probleme de stabilitate sunt detailate şi explicate mai departe).

Este o fibră care permite o mare varietate de ţesături de o excelentă calitate.

În sfârşit, este o fibră care, în condiţii bune de conservare se învecheşte bine în stare bună.

Forte rezistentă, puţin elastică, relativ stabilă, oferind ţesături superbe, învechindu-se bine, inul este, dintre toate fibrele naturale, cea care oferă, de departe, cele mai bune pânze/suport.

Pictorii de altfel nu –au înşelat în acest domeniu. Din secolul al XVI-lea când pânza apare ca suport – până în zilele noastre, inul reprezintă zdrobitoarea majoritate a fibrelor utilizate în pictură.

Va trebui totuşi să reţinem că inul este o ţesătură pe care o vom putea califica întru câtva "naturală şi artizanală". Ceea ce înseamnă că nu avem de a face cu un produs de o calitate constantă şi totdeauna la fel prelucrat.

Fibra, în funcţie de calitatea solului, a climatului, a plantaţiei a topirii şi a decojirii poate fi mai mult sau mai puţin suplă, rezistentă, frumoasă….

Ţesătura poate fi, în funcţie de calităţile fibrei, de tehnicile de apretare, mai mult sau mai puţin reuşită.

Pânzele de in sunt întotdeauna de o mare calitate . Totuşi, o anumită vigilenţă din partea pictorului atunci când cumpără pânza de in, nu va fi inutilă.

BUMBACUL

Cunoscut încă din antichitatea egipteană, bumbacul, până în secolul al XVIII-lea nu este larg utilizat decât în India şi în Orientul Mijlociu. În Europa, el rămâne un produs de lux, foarte puţin difuzat – În Franţa trebuie să aşteptăm secolul al XVI-lea pentru apariţia primelor haine din bumbac. La sfârşitul secolului al XVIII-lea, industria textilă care abia se

naşte va da un avânt utilizării sale, care va culmina în anii de după război. În 1950, 75% din fibrele produse în lume sunt din bumbac.

Chiar dacă există o mare varietate de specii de bumbac posedând fibre diferite (se disting cel mai adesea bumbac cu fibră lungă, medie sau scurtă) şi numeroase tratamente care-I modifică aspectul sau unele proprietăţi, rămâne totuşi posibil din punct de vedere al suporturilor, să vorbim de bumbac, în general.

Fibra de bumbac posedă caracteristicile următoare: este mediu rezistentă la tensiuni puternice, ea posedă o elasticitate nu prea pronunţată, dar reală. Constituită din celuloză aproape pură (92%) ea este foarte sensibilă la variaţiile de umiditate ale mediului* şi dă ţesături foarte puţin stabile.

Utilizarea pânzelor de bumbac drept suport fiind excepţională, se cunoaşte destul de puţin învechirea lor. O anumită fragilitate iniţială a fibrei, cât şi marea sa sensibilitate la apă, nu incită prea mult la optimism în această privinţă.

Relativa mediocritate a calităţilor sale mecanice şi mai ales slaba sa stabilitate dimensională, fac din bumbac o pânză a cărei întrebuinţare în pictură este puţin recomandată. Proasta sa reputaţie în rândul pictorilor, cât şi raritatea întrebuinţării sale , nu pledează în favoarea sa.

*vezi capitolul despre suporturile de origine celulozică.

IUTA

Mai puţin scumpă decât bumbacul şi inul, fibra de iută îşi vede întrebuinţarea rezervată produselor ieftine. Din această cauză este dificil de a procura pânze ce oferă o ţesătură fină şi regulată a acestei fibre, care la origine nu este fără calităţi : de o frumoasă culoare albă, iuta posedă bune calităţi mecanice şi o bună stabilitate dimensională.

Întrebuinţată câte o dată în opere de artă care necesită mari suprafeţe de pânză (decorul la teatru, de exemplu) fibra de iută trebuie să trezească o rezervă importantă : ea este foarte bogată în substanţe lemnoase** care provoacă o puternică îngălbenire a pânzei odată cu vârsta şi pun problema eventualelor urcări ale substanţelor care migrează către stratul pictural.

** sub acest termen am regrupat un mare număr de substanţe non celulozice : tanin, seve, cimenturi….

CÂNEPA

Cânepa şi inul au numeroase puncte comune. Ca şi inul, cânepa este cultivată din vechea antichitate, şi a fost din totdeauna o fibră căutată pentru excelentele sale calităţi, în special mecanice. Ca şi inul, ea suportă operaţiile de topire şi de decojire. Ca şi inul, cânepa a fost totuşi altădată

foarte utilizată ca suport în operele pictate şi se pare chiar că în anumite epoci şi în anumite locuri (în special în Italia) pictorii preferă inul.

Cânepa se diferenţiază de in, mai ales prin aspectul său (unele cânepe sunt uşor verzui) şi relativa grosime a fibrei sale.

Această ultimă particularitate a avut o mică importanţă până în sec. al XVIII lea când a avut o consecinţă notabilă :când apărură primele meserii în domeniul ţesutului mecanic, s-a dovedit că cânepa nu se preta bine procedeelor mecanice de ţesut şi de atunci, ea a fost foarte puţin utilizată pentru pânze.

De aceia, pictorii vor propune rar în zilele noastre pânze de cânepă de calitate. Tot în zilele noastre, comportamentul său la ţesutul mecanic face ca această fibră cu o calitate deosebită să fie întrebuinţată la filări şi cardaje, etc.

PÂNZELE AMESTEC

Pentru a răspunde unor imperative economice şi tehnice (cel mai adesea pentru a deţine pânze ieftine posedând totuşi calităţi mecanice) sau pentru a obţine pânze răspunzând unor calităţi precise, ţesătorii propun pânza a căror urzeală şi bătătură (bătează) sunt făcute fiecare dintr-o fibră diferită. Amestecul cel mai curent este asocierea in/ bumbac. Vom explica mai târziu, de ce întrebuinţarea unor astfel de pânze ca suport ni se pare contraindicată. *

* vezi capitolul suporturi de origine celulozică şi non celulozice, de asemeni capitolul despre alegerea suporturilor

LEMNUL

Un panou de lemn se caracterizează atât prin natura sa, sau altfel spus esenţa lemnului (stejar, castan, arţar), cât şi prin structura sa şi asamblarea (lemn masiv, contraplacat, cu leaţuri …).

Diferitele esenţe

Suporturile de lemn întrebuinţate de pictori între secolele al XII-lea şi al XVI-lea (dată de la care lemnul este încetul cu încetul înlocuit cu pânza, s-au concentrat la un mic număr de esenţe.

Acceptând o anumită simplificare, se pot distinge:

- Pictorii şcolii franceze, care întrebuinţează aproape în mod exclusiv stejarul la nord de Loire şi în sud stejarul, nucul, şi plopul;

- Pictorii şcolii flamande, care întrebuinţează aproape în mod exclusiv stejarul;
- Pictorii şcolii italiene, care utilizează arţarul, salcia sau plopul;
- Pictorii şcolii spaniole, care pictează pe nuc, şi plop şi pin silvestru;

Ar fi dificil să vorbim de ansamblul diferitelor esenţe de lemn şi despre avantajele şi inconvenientele lor. Din punctul de vedere al pictorului, cel mai interesant şi cel mai util ar fi să facă distincţia între foioase şi răşinoase.

Răşinoasele pun într-adevăr o problemă pe care nu o întâlnim la foioase – pungile cu răşină. În timpul îmbătrânirii, fibrele unui lemn răşinos strângându-se, sunt susceptibile de a expulza lacrimi de răşină care pot fi dăunătoare pentru pictură.

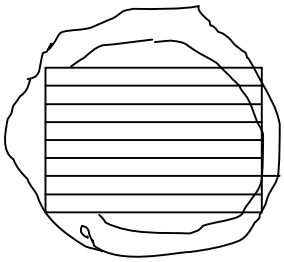
Vom reţine deci faptul că pictorii vor trebui să aibă în vedere în special foioasele: stejarul, nucul, plopul, arţarul mai curând decât răşinoasele, de exemplu : pinul, epicea, etc.

PANOURILE MASIVE

Acestea sunt suporturile din lemn cele mai agreabile. Ele sunt aproape gata de a fi întrebuinţate şi contribuie prin frumuseţea şi calitatea suprafeţei pe care o oferă, la a face din opera pictată un superb obiect.

Ele pun totuşi o problemă greu de rezolvat. Din punctul de vedere al pictorului, ele sunt aproape întotdeauna, rău împărţite (tăiate).

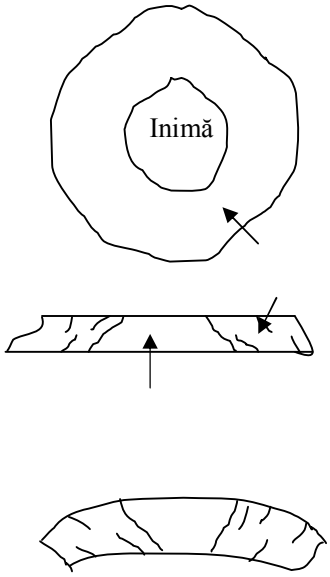
Tăierea cea mai curentă este cea cu coajă.



Cu tot cu coajă, lemnul este tăiat "în tranşe" în sensul lungimii trunchiului. Este tăierea cea mai uşor de executat şi cea care face cele mai mici pierderi. Reprezentând o importantă economie de timp şi de material, tăierea cu coajă este astăzi singura tehnică de tăiere pe care o propun tăietorii.

Ori, oricare ar fi esenţa lemnului şi calităţile sale, un panou cu coajă va dobândi învechindu-se o puternică curbură.

Pentru a înţelege această învechire trebuie să ştim că un copac este constituit din ceea ce am putea numi într-un mod simplu două categorii de lemn .



Inima, care este un lemn dens şi sec.

Partea exterioară, care este un lemn încă verde şi aerat.

Un panou tăiat cu coajă este întotdeauna compus dintr-o parte centrală făcută din lemn de inimă sau foarte apropiată de aceasta şi din două extremităţi făcute din partea exterioară.

În timpul învechirii, părţile centrale ale panoului, deja parţial uscate, nu-şi schimbă forma sau se schimbă foarte puţin. Din contra, părţile exterioare se retrag şi se strâng uscându-se, antrenând o puternică curbură a panoului.

Se pot astfel observa în muzee un mare număr de panouri ale pictorilor primitivi foarte voalate, ale căror curbură nu are altă explicaţie decât acest fenomen.

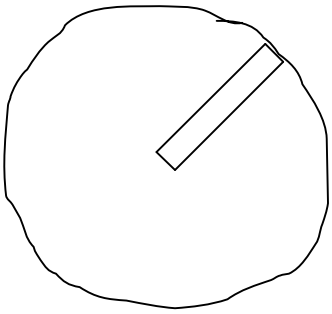
Această învechire dezechilibrată a panourilor îmbracă o acuitate particulară în pictură. Schimbările cu atmosfera nu se fac decât într-o singură cotă (cota Dezechilibrele datorate tăierii sunt mult mai violente şi se exprimă cu mai multă amploare.

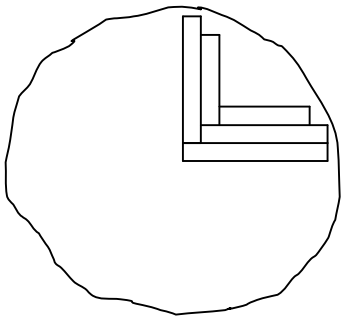
Pictorii primitivi la care lucrul în lemn are o mare importanţă, operele lor făcând adesea parte din ansamble de tâmplărie, au fost întotdeauna interesaţi de problema tăierii unui panou.

Se găsesc astfel de forte multă vreme unele panouri care au fost tăiate utilizându-se alte tehnici decât cele cu coajă – tăieri în bucăţi (porţiuni).

Se disting tăieri în porţiuni practice şi teoretice. Şi într-un caz şi în altul este vorba de tehnici de tăiere mai dificil de executat decât tăiatul cu coajă având un mai mic randament la scânduri, dar dând panouri având o structură echilibrată.

Compuse din fibre mai omogene şi mai bine orientate, scândurile tăiate în porțiuni se învechesc fără probleme.





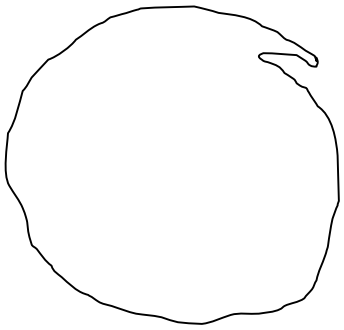
LEMN COMPUS

Contra – placatele

Contra-placatele sunt foi făcute din foi de lemn tăiate prin derulare şi lipite contrafibrei. Se disting contraplacate de 3,4,5 foi.

Ca orice lemn compus, soliditatea panourilor de contra – placat este strâns legată de calitatea cleiului care le asamblează.

Cele mai rezistente sunt contra – placările aşa zise “marine”.



Cum se învechesc contra – placatele întrebuințate ca suporturi?

Să notăm că o anumită remontare a lipirilor de asamblare (în mod deosebit formofenolic) nu este teoretic imposibilă. Trebuie de asemenea

să remarcăm că lipirea în contrafir a foilor contrariază (deranjează) liberul joc al lemnului,* ceea ce ar crea grave probleme în timp.

* vezi capitolul despre suporturile de origine celulozică şi non celulozică.

Fâşiile

Fâşiile sunt făcute din două plăci de lemn desfăşurate, tăiate în acelaşi mod ca şi contra – placatele, între care sunt lipite fâşii de lemn. Ele oferă avantajul de a fi foarte solide şi destul de rigide, chiar dacă sunt utilizate în plăci de dimensiuni mari.

Se pot face aproximativ aceleaşi remarci în ceea ce priveşte învechirea lor ca şi la contra – placate.

Prefabricatele

Constituite din particule de lemn lipite şi presate în panouri, prefabricatele sunt puțin întrebuințate ca suport. Relativa lor fragilitate, greutatea lor destul de mare, suprafața lor foarte neplăcută explică micul interes care îl suscită la pictori.

Ca şi pentru contra – placate, este posibil să se dobândească calități "marine" posedând lipiciuri mai performante decât cele obişnuite.

Izorel

Ele oferă avantajul unei suprafețe perfect netede şi fără defecte, discret utilizabilă de pictor. Relativ rezistente pentru greutatea lor, rigiditatea lor devine însă insuficientă pentru operele de format mare şi mediu.

Cum se învechesc ? Ca orice lemn combinat rezistența lor este în funcție de rezistența cleiurilor care le asigură coeziune. Cum am notat deja , cleiul pune problema unei posibile migrări către suprafața stratului pictural.

HÂRTIILE

Hârtiile nu aparţin de fapt domeniului picturilor. Adesea prea grele pentru aceste suporturi fragile şi conţinând câteodată componenţi care le degradează, picturile sunt rar făcute pe hârtie. Îndelung rezervate unor tehnici de pictură la jumătatea drumului între desen şi pictură, hârtiile s-au îndreptat către "adevărata pictură" datorită picturii contemporane.

Ar fi multe de spus despre hârtii. Nu vom prezenta aici decât câteva repere despre aceste materiale care ocupă un loc aparte printre suporturile pictorului.

Apărute în China, încă din secolul al II-lea î.e.n., hârtia nu pătrunde în Europa prin intermediul Islamului, decât în secolul al XII-lea. Timp de şapte secole, fabricarea sa va rămâne neschimbată. Produs de lux, ea este făcută manual, foaie cu foaie, din fâşii de bumbac, cânepă şi in. Aceste fâşii, puse la înmuiat şi destrămate, servesc la fabricarea pastei de hârtie. Prelucrată în vase speciale, această pastă dă foi care sunt apoi lipite cu clei de oase. La începutul secolului al XIX-lea apar primele maşini de hârtie, dar trebuie să aşteptăm mijlocul acestui secol pentru a se produce o adevărată modificare a hârtiei. În 1850 s-a descoperit hârtia "modernă" a cărei pastă este făcută din lemn.

Printre foarte numeroasele hârtii de astăzi disponibile, putem distinge unele foarte interesante pentru artişti.

Hârtiile pânzate : printr-o foarte curioasă întoarcere în istorie, acum când de foarte multă vreme industria hârtiei nu mai utilizează pânza drept materii prime – datorită preţului lor foarte mare, unii fabricanţi încearcă să readucă la viaţă tehnici vechi, propunând artiştilor hârtii făcute din pânză. Adesea de o calitate deosebită, posedând o pastă foarte puţin acidă, aceste hârtii ar trebui să fie garanţia unui suport fără probleme.

Hârtiile non - acide : hârtiile şi în mod deosebit cele ieftine pun o problemă gravă : ele devin acide* odată cu vârsta. Acest fenomen poate provoca numeroase accidente mai ales în care hârtia va servi drept suport unei picturi. Sosirea pe piaţă destul de recentă a hârtiilor garantate non - acide de către fabricanţi este un progres apreciabil pentru pictori. Adesea aceste hârtii non - acide sunt hârtii pânzate.

Hârtiile special preparate : se găsesc la negustori hârtii special preparate pentru pictură în special pentru ulei. Cel mai adesea este vorba de hârtie obişnuită, foarte mult acoperită cu o soluţie – pentru crochiuri în special. Totuşi, aceste hârtiii, a căror natură nu este adesea specificată, oferă mai puţină garanţie în ceea ce priveşte calitatea lor, decât hârtiile preparate care "afişează culoarea" (hârtie pânzată sau non – acidă, etc.).

Contracolatele : Aici ne găsim la limita între hârtii şi cartoane. Ele pot constitui suporturi apreciabile atât prin rapiditatea de a le folosi, comportamentul agreabil al suprafeţei lor şi greutatea mică pentru o soliditate superioară hârtiei.

În toate cazurile pictorii vor avea tot interesul să se îndrepte spre hârtiile cele mai tari, adică posedând un gramaj ridicat. Gramajul, care exprimă greutatea în grame a unui metru pătrat de hârtie, dau o idee exactă asupra solidităţii hârtiei. O hârtie de 300 g este o hârtie foarte puternică, o hârtie de 80 g este o hârtie uşoară şi fragilă.

* Este dificil de a da o definiţie simplă şi accesibilă tuturor acizilor şi fenomenelor legate de aciditate (definiţia acizilor ne-o dă chimia: "corpuri eliberând ioni de hidrogen", nefiind siguri de claritatea numărului foarte mare). Acceptând îndepărtarea de la baza rigorii ştiinţifice pentru a se apropia de cele ale vulgarităţi, putem spune că pentru pictori, corpurile acide pot fi considerate ca nişte corpuri chimice foarte reactive şi susceptibile de a provoca reacţii de degradare a corpurilor cu care vin în contact.

Diferite suporturi naturale: pânzele de cânepă, de iută, de in şi de bumbac, cartoane de hârtii, lemnul, plăci, scândura de lemn), plăci, isorel, plăci aglomerate (pal), şi un suport destul de rar: arama.

CARTOANELE

Cum se poate vorbi de un ansamblu de corpuri atât de vast şi care nu răspunde unei definiţii exacte. Nu există o regulă care să permită diferenţierea a cartoanelor de hârtie care au de fapt aceleaşi procedee de fabricaţie.

O anumită grosime cât şi o anumită compoziţie care face apel la materiile prime de calitate joasă, sunt fără îndoială punctele comune ale diferitelor cartoane. Impresionştii au făcut demonstraţia unei întrebuinţări deosebite .

Totuşi, trebuie subliniată mediocritatea materialelor care le compun şi care le pot face sensibile fenomenelor de degradare, în special acidificarea.

Întrebuinţarea cartoanelor ca suport prezintă un oarecare risc.

SUPORTURILE METALICE

Suporturile metalice reprezintă un grup de suporturi aparte . Ele au fost atât de rar utilizate în pictură, încât nu le putem ataşa unor şcoli sau perioade din istoria picturii.

Nu sunt totuşi suporturi fără calitate.

Ele se prepară rapid, dacă nu uşor.

Suprafețele lor plane şi lucioase dau superbe picturi emailate.

Sunt bine înțeles suporturi foarte solide şi rezistente.

Sunt insensibile la variațiile de umiditate ale mediului.*

De ce au fost atât de puțin întrebuințate de pictori ?

Se poate căuta răspunsul în prețul lor relativ ridicat, cât şi pentru faptul că mărimea picturilor este limitată (greutatea lor devine repede un handicap important, de îndată ce se apropie de un format mare). Dar, mai ales problemele de agățare a tablourilor sunt foarte importante.

Suporturile metalice trebuie astfel să fie preparate într-un mod special şi mai ales în cazul aramei, care este din toate suporturile metalice cel mai întrebuințat, să nu fie niciodată pus în prezența corpurilor acide, datorită cărora, ele nu mai oferă nici o aderență picturii care se desprinde în adevărate plăci.

Se remarcă astfel numeroase picturi pe metal într-o stare rea de conservare. Se înțelege că astfel de accidente vor face ca pictorii să renunțe la aceste suporturi.

Datorită cunoştințelor pe care le avem astăzi despre regulile de acroşaj proprii suprafețelor metalice, acestea pot fi considerate suporturi relativ sigure.

Ce metal să alegem?

Arama şi cositorul par cele mai indicate. Arama care transmite picturilor suprafața sa inegalabilă, dă picturilor o adevărată frumusețe.

*a se vadea capitolul despre suporturile de origine celulozică şi non celulozică.

Noile suporturi:
Suporturile sintetice

Dacă materialele sintetice au invadat după război multe domenii, unde au înlocuit materialele tradiționale, introducerea lor în domeniul picturii şi în special în domeniul suporturilor este foarte recentă. De abia de câțiva ani există pe piață suporturi sintetice specific adaptate picturilor. Unii pictori nu au aşteptat introducerea acestor materiale pentru a încerca materialele sintetice a priori nu sunt destinate picturii, dar a căror performanțe în alte domenii putea să se creadă că vor face suporturi interesante.

Sa ales să se vorbească despre suporturi special destinate picturilor şi de câteva altele care par să fie utilizate destul de frecvent de

alţii. S-au lăsat deoparte câteva materiale sintetice pe care numai foarte puţini pictori le folosesc drept suporturi.

Suporturile sintetice vor fi abordate cu prudenţă, nu există o meserie specifică lor, care r permite o bună cunoaştere şi o bună stăpânire a lor.

PÂNZELE

Nylonurile

Sunt, se pare, primele suporturi sintetice încercate de pictori. La origine, numele unei mărci de ţesături pusă la punct de Dupont de Nemours, nylonul desemnează astăzi ansamblul ţesăturilor obţinute din poliamide. Se pot recunoaşte câteva proprietăţi comune ale vastului ansamblu de pânze regrupate sub acest nume.

Nylonurile posedă o rezistenţă ridicată la tracţiuni, cât şi calităţi mecanice generale.

Sunt insensibile la apă sub toate formele.

* (vezi capitolul despre suporturi de origine celulozică şi non celulozică.)

Ele pun serioase probleme de acroşaj lichidelor.* Desigur nailonurile primesc de altfel tratamente speciale destinate acestui efect (tratamente antipată, desfăşurare, etc.).

Ce garanţie de durabilitate oferă ele operelor pictate. Este greu de spus, atât de numeroase sunt pânzele de nailon şi tratamentele pe care le primesc (suportă)

Fibra de sticlă

Revoluţie majoră în domeniul multor produse de înaltă tehnologie a acestor ultimi ani: skiuri, caroserii, prăjina de sărit,…fibra de sticlă asociază calităţilor mecanice foarte elevate, o greutate mică şi o întrebuinţare uşoară, cea ce face din ea un material foarte performant.

Îşi găseşte ea locul perfect în pictură?

Existenţa pânzelor de fibră de sticlă uşoare, suple şi posedând totuşi soliditate, ne-ar putea duce cu gândul la acest lucru. Aceste pânze pun totuşi o problemă deosebită, care ar putea duce la neântrebuinţarea lor: ele nu “ţin”, se deşiră.

Pentru a înțelege acest fenomen trebuie să ştim că, densitatea unei țesături nu vine numai din întrepătrunderea firelor, ci şi din faptul că firele sunt pufoase. Ori, altfel spus, este întrepătrunderea unele în altele a mii de mici fibre care depăşesc fiecare fir, care împiedecă alunecarea unele pe altele şi deci țesătura nu se destramă. Fibrele de sticlă, care sunt netede, nu se blochează unele de altele, cea mai mică presiune (luarea în mână de exemplu) începe să deşire țesătura.

Este imposibil să întindem o pânză de fibre de sticlă pe un şasiu. Trebuie să fi fost mai înainte (întâi) "oprită" tratată cu un lipici.

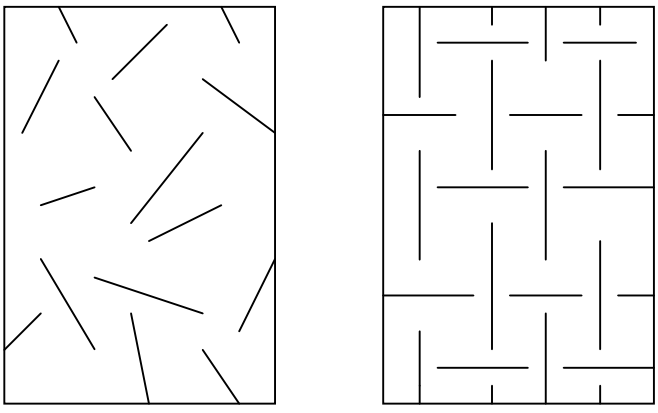
*Polypânza***

Polypânza**, după cum nu ne indică nici numele ei nu este de fapt o pânză.*** Este mai mult o "nețesută" adică un corp al cărui fibre (aici fibre de polyester) sunt proiectate în toate direcțiile înainte de fi presate şi sudate sau lipite (încleiate). Polypânza reprezintă o tentativă interesantă de a adapta picturilor un material care a fost folosit în alte domenii.

*vezi capitolul despre capitolul de origine celulozică şi non celulozică.

**politoal este o marcă depozitată de Lefranc şi Bourgeois

***Totuşi, în măsura în care proprietățile polypânzei se arată a avea folosința apropiată de cea a pânzelor, ni se pare justificat de a o plasa printre pânze.



INTISSE
Fibrele nu sunt orientate

PÂNZA
Fibrele urmează direcția țesutului

Posedând bune calități de soliditate, uşor de întins, uşoară şi foarte polivalentă, polypânza este cu siguranță un suport ce poate reține atenția pictorului.

Modernitatea sa nu o face a fi totuşi un suport fără defecte.

În ciuda realei sale suplețe, ea este o pânză care se rupe uşor. O îndoire puternică se va cunoaşte va rămâne marcată.

Ca toate suporturile non celulozice, ea îşi reface foarte greu deformările. Amprenta unui şoc, a unei apăsări puternice exercitată pe o operă pictată pe polypânză se va reface greu.

Cum se vor învechi polypânzele? Fabricanții dau asigurări, dar cel mai sigur este verdictul timpului.

COMPORTAMENTUL SUPORTURILOR

A înțelege suporturile

Suporturile de origine celulozică Şi suporturile de origine non celulozică

Marea varietate a comportamentelor suporturilor de care poate dispune un pictor este adesea deconcertantă. Unele suporturi suple se destind numai la câteva zile de la montarea lor, altele, din contră se întind şi uneori se rup. Unele suporturi care par că au acceptat foarte bine operaţiile de fixare, au reacţii catastrofale şi inexplicabile la un uşor contact al vopselei sau al substanţelor care pregătesc pânza. Unele suporturi vor accepta bine aceste substanţe, altele parţial. Chiar şi pictorii care posedă bine meseria, sunt câteodată surprinşi de reacţiile suportului pe care lucrează.

La prima vedere, se pare deci că suporturile sunt o familie de elemente foarte disparate şi turbulente şi că pictorii nu pot avea o cunoaştere de ansamblu. Se pare că nu există o altă alegere decât de a studia fiecare suport ca un caz particular.

Ori, această diversitate aparentă de comportament al suporturilor este înşelătoare: toate suporturile întrebuinţate în mod curent de către pictori* aparţin la două familii: suporturile de origine celulozică şi suporturile de origine non celulozică, suporturile aparţinând aceleiaşi familii vor prezenta similitudini puternice de comportament.

* Singurele suporturi piatră şi suporturile metalice scapă acestei clasificări.

Aceasta se datorează faptului că suporturile aparţinând celor două familii posedă comportamente opuse şi pictorii trec adesea, fără să o ştie, de la fixarea unui suport de origine celulozică la unul de origine non celulozică, încât ele apar ca "personalităţi" unice. De fapt, suporturile sunt fără îndoială constituienţii picturilor, faţă de care este uşor de a se stabili reguli generale.

Împărţirea suporturilor în două familii (suporturile de origine celulozică şi ne celulozică) permit într-adevăr:

- Să cunoaştem comportamentul unui suport înainte de a-l folosi. Toate suporturile din aceeaşi familie au comportamente foarte apropiate.

- Să înţelegem comportamentul diferitelor suporturi. Din acest punct de vedere, clasificarea – suporturi de origine celulozică şi de origine non celulozică este foarte preţioasă. Studiul celor două familii va permite să se pună în evidenţă mecanismele fundamentale care sunt la originea reacţiilor suporturilor. Chiar şi o simplă cunoaştere a acestor mecanisme va permite pictorului să stăpânească aceste suporturi. Un pictor, oricare ar fi experienţa sa va putea fi surprins de comportamentul unui panou din lemn, dacă nu va cunoaşte originea reacţiilor acestui panou.

- Şi, în sfârşit, să se ştie bine diferența care separă tehnicile folosirii suporturilor tradiționale meseriei pictorilor şi cele ale suporturilor moderne.

Într-adevăr, toate suporturile tradiționale ale meseriei de pictor, sunt suporturi de origine celulozică. Diferitele esențe de lemn, diferitele pânze naturale, hârtiile şi diferitele cartoane sunt toate suporturi de origine celulozică. Pânzele sintetice sunt toate de origine non celulozică.

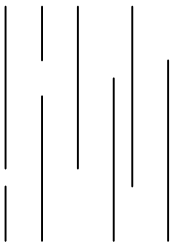
Se va înțelege deci, de ce a părut indispensabil, înainte de a studia montarea diferitelor suporturi, să ne ocupăm de aceste noțiuni de suporturi de origine celulozică sau non celulozică.

DE LA NATURĂ (MATERIALUL SĂU) LA SUPORT: SUPORTURI DE ORIGINE CELULOZICĂ

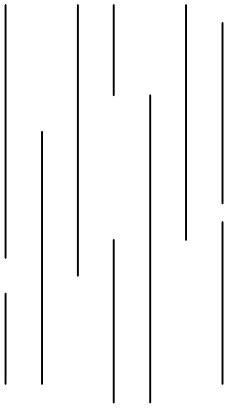
Toate aceste suporturi au o origine comună, celuloza, materie asupra căreia este interesant să ne aplecăm, căci din proprietățile ei se inspiră comportamentul suporturilor de origine celulozică. Comunitatea originii acestor suporturi se găseşte întrucâtva în comportamentul lor.

* Amintim că suporturile de piatră şi suporturile metalice scapă de această clasificare. Dar pentru a fi fost, acele suporturi, atât de rar utilizate, pot ele fi considerate ca suporturi tradiționale de pictură?

Fără a face apel la considerații ştiințifice elevate, putem considera celuloza ca având două principii.



Un principiu "mecanic". Celuloza, materie fundamentală a vegetalelor, asigură osatura lor şi posedă deci calități mecanice de rezistență ridicate. Constituția sa în fascicole de fibre îi dau o foarte bună rezistență la flexiune şi tracțiuni.



Un principiu "chimic". Vegetalele, pentru a trăi, au nevoie de apă, şi aceasta trebuie să ajungă la părțile cele mai înalte ale plantei. Celuloza, a cărei fibre sunt presărate de grupe chimice avide de apă, acționează ca o pompă. Pompă foarte eficace, dacă ne gândim

la presiunea colosală de care avem nevoie pentru a alimenta un copac de 30 m înălțime sau mai mult.

Toate suporturile de origine celulozică păstrează în ele urma acestui constituent original.

Dintr-un punct de vedere "mecanic"

Au toate bune, chiar foarte bune calități de coeziune şi de rezistență. Pânzele, lemnul, cordajele (urzeală), (chiar de origine celulozică), fidele însoțitoare ale omului în cursul istoriei sale, au făcut pe deplin proba capacității lor de rezistență. Ele sunt mai ales foarte rezistente la tensiuni. Hârtia, care ni se pare simbolul însuşi al fragilității, căci se rupe foarte uşor, posedă pentru greutatea sa calități deosebite de rezistență la tensiuni.

Dintr-un punct de vedere "chimic"

Sunt toate extrem de sensibile la apă. Şi asta în două moduri:

- Puse în contact cu apa, ele prezintă reacții violente şi importante de retracție sau de alungire. Acestea sunt suporturi puternic reactive. Adică capabile, în contact cu apa la mişcări ample şi puternice. Obeliscul din Piața Concordiei a putut fi astfel ridicat fără nici o tracțiune datorită corzilor care le făceau să se retracteze (strânge) înmuindule.

- Ele sunt sensibile la gradele de umiditate din aer (higrometrie). Ele se alungesc şi se retrag în funcție de acest grad de umiditate. Este un fenomen foarte cunoscut în cazul lemnului, de care se spune că "joacă". Sunt deci suporturi într-o constantă mişcare. Se vorbeşte câte o dată de o slabă stabilitate dimensională, ceea ce vrea să spună că dimensiunea lor se schimbă mereu.

Suporturile de origine celulozică solidifică uneori opera conferindu-I foarte bune calități de rezistență mecanică şi o fragilizează introducându-I o mişcare constantă de alungire /restrângere şi un potențial de forțe violente, care se vor demonstra (revela) distructive dacă ele găsesc să se exprime.

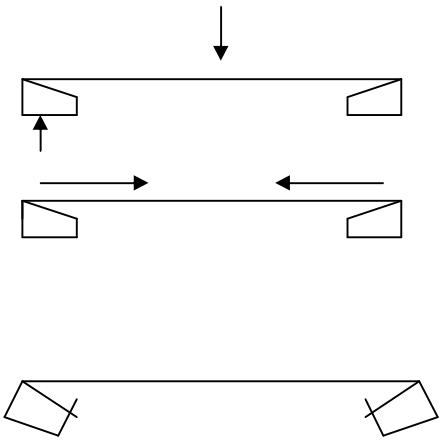
Sunt suporturi pe care le putem califica practice şi periculoase.

Marea sensibilitate la apă a suporturilor de origine celulozică se exprimă de asemenea într-un al treilea mod: toate aceste suporturi iau foarte bine apa şi, într-un mod general, aproape toate lichidele. Este deci excepțional că aceste suporturi refuză o lipire (încleiere) sau o preparare;

acestea din urmă din contra, vor pătrunde şi se vor lega totdeauna foarte bine cu suporturile celulozice.* (în afară poate de unele cartoane tratate) Este un avantaj preţios a acestor suporturi.

SUPORTURILE DE ORIGINE CELULOZICĂ
SUPORTURI REACTIVE ŞI ÎN MIŞCARE

Suporturi de origine celulozică, suporturi reactive



Să ne imaginăm, de exemplu, o pânză de in foarte întinsă pe un şasiu destul de uşor (ansamblu este aici prezentat în secţiune).

Pictorul spală pânza cu multă apă. În contact cu apa, ea se restrânge foarte tare.

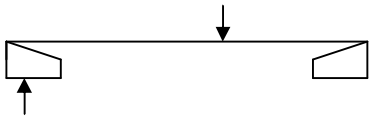
Tensiunea exercitată de pânză depăşeşte limitele şasiului: acesta se deformează, şi poate ajunge chiar la rupere.

Acesta este un exemplu curent de reacţii rău stăpânite a unui suport reactiv. Se va spune în acest caz că pânza era puternic reactivă. S-ar mai putea prezenta numeroase alte tipuri de reacţii.

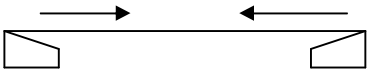
Suporturile de origine celulozică, suporturi în continuă mişcare

O atmosferă poate fi mai mult sau mai puţin uscată sau umedă, acest grad de umiditate conţinut în aer (numit grad de higrometrie a aerului) se măsoară cu un aparat simplu numit higrometru. Gradul de higrometrie se măsoară în cifre mergând de la o sută la zero. Zero corespunde unui aer complet uscat, o sută unui aer complet saturat de apă.

Să privim o pânză ce evoluează în funcţie de variaţiile de umiditate a aerului*



La 50 % grade de higrometrie, pânza este normal întinsă, ea nu prezintă nici pliuri nici tensiune excesivă.



În urma unei ploi puternice, aerul devine foarte umed, gradul de higrometrie creşte şi poate atinge 80 %. Pânza reacţionează contractându-se şi se trage pe şasiu.



Câteva zile mai târziu, aerul devine foarte uscat, higrometria este de 20 %. Pânza se destinde şi prezintă numeroşi plii.

Dacă aerul va reveni la un grad de higrometrie apropiat de 50% pânza va regăsi o bună stare de echilibru, apoi se va relaxa în atmosferă uscată pentru a se restrânge în atmosferă umedă …şi aşa mai departe. Este un ciclu fără sfârşit pe care îl cunosc toate corpurile de origine celulozica. Materialele provenite din natură, suporturile de origine celulozică, păstrează întrucâtva unele din aceste proprietăţi (puternic "avide" de apă), se spune câte o dată că "respiră"** în funcţie de atmosfera lor. Dimensiunile lor se schimbă continuu, se spune că ele posedă o slabă stabilitate dimensională.

* este vorba aici de un exemplu special simplificat, reacţiile de alungire /retracţie a pânzelor sunt reacţii complexe şi încă prost cunoscute.

**

SUPORTURILE DE ORIGINE NON CELULOZICĂ

Suporturile de origine non celulozică, după cum le-o indică numele, nu sunt asamblate decât a contrario, mai mult prin proprietăţile pe care nu le posedă, decât prin proprietăţile pe care nu le posedă, decât prin punctele lor comune. Acest lucru este totuşi suficient, atât de mare este personalitatea "adversarilor" lor, în a le da câteva trăsături generale care fac din ele un ansamblu relativ coerent.

Ele sunt aproape insensibile la apă: posedă o foarte bună stabilitate dimensională. Se poate spune că reacţiile lor de alungire / retracţie în funcţie de higrometrie sunt neglijabile.

Nu sunt de loc reactive. Nu se mişcă în contact cu apa.

Ele au totuşi defectele calităţilor lor: ele sunt foarte puţin sensibile la apă, acceptă rău lichidele. Ceea ce poate pune probleme de penetraţie sau de tratare.

PUNEREA ÎN LUCRU A SUPORTURILOR (MODUL DE ARANJARE A SUPORTURILOR)

Tehnici de ARANJARE a suporturilor tradiționale

Nu se găsesc decât puține urme ale tehnicilor de (fixare) punere în lucru în tratatele vechi. O asemenea absență ar părea la prima vedere surprinzătoare, când se ştie grija şi abilitatea pe care o cere fixarea suporturilor şi cu câtă abilitate cei vechi au ştiut să – şi pregătească suporturile lor.

Câteva indicii permit să ne gândim la faptul că suporturile de lemn ale pictorilor primitivi erau adesea pregătite de tâmplari şi nu de

pictori. De asemenea găsim texte care permit să afirmăm că pictorii puteau să cumpere pânze deja montate pe şasiuri şi gata de a fi întrebuinţate.

Vom prezenta în paginile următoare reguli şi tehnici precise de întrebuinţare şi fixare a suporturilor. În ce măsură aceste reguli şi aceste tehnici aparţin ele meseriei de pictor ?

Ar fi bine înţeles dificil de a afirma în absenţa textelor care să le cuprindă să facem legătura cu tehnicile vechilor pictori. Totuşi în măsura în care ele permit să se obţină foarte bune rezultate şi dacă nu au nimic arbitrar, ci din contra se explică cu uşurinţă, se poate considera că ele provin din meseria pictorilor.

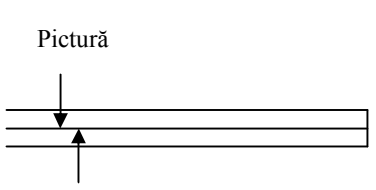
Pe puncte, de exemplu decatisarea, absenţa textelor ar lăsa loc la foarte multe întrebări.

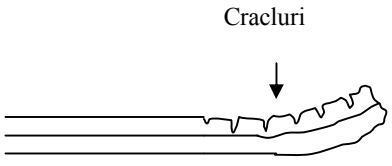
Regulile de întrebuinţare a tuturor suporturilor de origine celulozică sau, altfel spus, a tuturor suporturilor tradiţionale.

Toate suporturile tradiţionale ale meseriei pictorilor sunt suporturi de origine celulozica. Înainte de a studia prepararea diferitelor suporturi : pânze, lemn, hârtie, etc. se pot deci expune regulile generale privind întrebuinţarea lor. Nu va trebui niciodată să pierdeţi din vedere aceste reguli care sunt întrucâtva consecinţele practice ale capitolului asupra comportamentului suporturilor.

Prima idee pe care va trebui să o păstraţi este că suporturile naturale* sunt suporturi periculoase. Nu va trebui să uitaţi niciodată că acestea posedă un anumit potenţial de forţă, care poate în orice moment să vă distrugă opera. O pictură având pânza de in ca suport şi lăsată liberă ne ataşată într-o zi foarte umedă, se va rula strângându-se violent, stratul pictural se va crăpa iremediabil şi va putea chiar să se desprindă de suport.

* pentru a uşura textul, vom utiliza expresiile "suporturi naturale" şi "suporturi de origine celulozică", deşi suporturile din piatră şi metalice sunt suporturi naturale, deşi nu sunt de origine celulozică.. Vom considera în legătură cu suporturile naturale că va fi înţeles noţiunea de "suport natural" în mod curent folosit de pictori, cea ce reduce suporturile naturale la cele de origine celulozică.





Lăsată liberă, pânza în contracţie provoacă cracluri în stratul pictural.

A doua idee pe care nu trebuie să o uitați niciodată, este că nu trebuie niciodată să contrariați forțele (care "locuiesc") unui suport, ci din contră, să le respectați. Ne putând să se exprime, forțele pe care le posedă un suport natural vor fi întotdeauna la originea unor grave accidente. Un panou de lemn masiv căruia vom încerca să-i blocăm reacțiile de curbură** şi de retracție / alungire prin traverse încleiate în contra fir pe dosul său, se va rupe (crăpa). O hârtie în supratensiune şi care nu poate să se strângă (contracte) liber în atmosferă uscată, se va rupe.

* vezi debitul precedent al panourilor masive

Este în natura lucrurilor ca aceste forțe să se manifeste. La fel cum nu putem împiedica apa să înghețe la 0 grade, este imposibil să împiedicăm lemnul să se retragă în atmosferă uscată.

Deci, putem institui ca regulă intangibilă că: *reacțiile unui suport se vor manifesta întotdeauna.*

Trebuie de asemenea să luăm în considerație în egală măsură forțele puse în joc : ele sunt foarte importante. Tâmplarii ştiu că o scândură rău pusă, căruia nu I-ai lăsat un joc (liber)oarecare, se deformează se poate tăia în fîşii subțiri. Pictorii au văzut mai multe şasiuri strâmbe sau rupte.

În fine, suporturile naturale au calitățile defectelor lor: ar fi păcat să nu ne gândim la reacțiile lor la apă care socotindu-le doar "duşmani" ai pictorilor, aceste forțe pot fi şi aliați prețioşi. Se poate chiar merge până la a spune că, bine înțelese şi utilizate, suporturile de origine celulozică sunt suporturi foarte practice. Dacă nu putem face ca aceste suporturi să nu fie reactive, putem utiliza şi canaliza reactivitatea lor. Pentru a se servi de o formulare uşor de memorizat, putem spune că un pictor va trebui totdeauna să "facă judo" cu suporturile (a utiliza forța adversarului) şi un "karate" (forță contra forță). Suporturile naturale sunt buni aliați dar şi adversari care, experiența o demonstrează, au întotdeauna ultimul cuvânt.

Pentru toate aceste suporturi, câteva reguli simple vor trebui să fie întotdeauna respectate:

- Un suport natural suplu (pânză sau hârtie) nu trebuie să fie lăsat niciodată liber. Altfel el riscă datorită schimbărilor de umiditate să se deformeze în mod ireversibil.
- Suportul natural al unei opere - picturi – nu trebuie niciodată să fie bine înmuiat. Reacțiile de retragere - alungire care s-ar produce în contact cu apa, ar putea deteriora grav stratul pictural.
- Un suport natural va reacționa bine la un tratament şi o pictură care nu vor conține cantități importante de apă.
- Toate operațiile care privesc suporturile naturale vor trebui conduse cu mare grijă şi cu o bună înțelegere a forțelor ce intră în joc.

*

ÎNTINDEREA PÂNZELOR

ŞASIURILE

Întinderea pânzelor începe prin pregătirea şasiurilor. Este o idee prea des uitată că un şasiu are nevoie de un minim de tratament înainte de a fi utilizate. Câteva gesturi simple şi rapide vor putea evita multe probleme.

Există două feluri de şasiuri: Şasiuri normale şi şasiuri cu cheie.

Un şasiu "normal" este un simplu cadru de lemn, întrucât deasupra – la o anumită mărime de ridicături interne. Aceste ridicături prezintă particularitatea de a fi tăiată pieziş ceea ce diminuează suprafaţa de contact între pânză şi şasiu .

Vedere transversală :
Şasiul are baghete tăiate oblic care împiedică pânza să de lipească de şasiu

Şasiurile cu chei (pene) prezintă două particularităţi (bine înţeles ele sunt de asemenea tăiate oblic):

- Diferitele tipuri de lemn sunt încastrate unele în altele şi nu lipite .
- Cheile (penele) dispuse în interiorul unghiurilor ne permit să modificăm acestă asamblare mobilă şi să o mărim.

Un şasiu "normal" nu cere decât o pregătire foarte simplă şi foarte rapidă: unghiul superior al baghetelor pe care se sprijină pânza întinsă devine rapid un punct de uzură al acesteia. După câtva timp, pânza devine fragilă în acest punct, se poate deşira.

O simplă polizare cu un glaspapir fin, pentru a rotunji un unghi prea ascuţit, ne poate scuti de accidente.

Un şasiu cu pene se poate prepara la fel . Totuşi va fi nevoie să facem câteva gesturi suplimentare. Asamblarea şasiului fiind mobilă se întâmplă ca şasiul să se mişte să se "decaleze". Şasiul nu mai este format din echere, adică el nu mai descrie un dreptunghi, ci un paralelogram sau un trapez.

Este recomandabil, dacă nu vrem să pictăm pe o suprafaţă care ne dă o impresie de dezechilibru din cauza lipsei de echilibru (impresie a cărei origine nu o putem cunoaşte întotdeauna), să verificăm unghiul unui şasiu cu pene înainte de a-l utiliza . Acesta se poate face uşor punând şasiul pe conţul mesei sau măsurându-I lungimea medianelor care trebuie să fie riguros de egale.

REARANJAREA PÂNZEI

Nu trebuie niciodată lăsat un suport natural suplu liber de orice legătură* . Aşezate liber în timpul stocării, pânzele sunt adesea deformate mai ales pe 2 margini. Se poate întâmpla ca aceste deformări să fie foarte puternice . Înaintea oricărei operaţii, trebuie ca pânza să fie lucrată cu mâinile, trăgând-o uşor, dându-i un bun echilibru. În cazul în care pânza este prea deformată şi nu "revine" trebuie să sacrificaţi părţile cele mai deformate sau să o întindeţi prin tensiuni succesive pe un şasiu.

Această lucrare preliminară de întindere este indispensabilă pentru a permite aplicarea a ceea ce este regula de aur a oricărei picturi care utilizează pânza: *o pânză trebuie întodeauna să fie întinsă perfect - fir drept.*

ÎNTINDEREA FIR DREPT

"Trebuie mai întâi să aşezi şasiul jos, drept, şi să bată în cuie pânza drept urmărind ţesătura, apoi, de jur împrejur vei pune cuişoare perfect, regăsind fiecare fir."

(Cenino Cennini – *Carte de artă* 1437)

Ce este această expresie – ce înseamnă ea?** Termenul "fir drept" nu a fost utilizat în mod curent de către pictori, necesitatea unei tensiuni care respectă un perfect paralelism al firelor nu apare decât în câteva texte vechi. Firele bătăturii pot fi toate perfect paralele şi perpendiculare pe firele urzelii, care sunt şi ele perfect paralele unele cu altele. În acest caz pânza se numeşte cu fir drept.

* în afară de cazul în care alegem să facem după părţile luate estetice în exemplul pictorilor mişcării franceze "Suport-suprafaţă", care au pictat în anii 70 pe pânze ne întinse denumite "Pânze libere".

** Tema "firul drept" nu seamănă deloc ca fiind în mod curent utilizată de pictori , necesitatea unei tensionări care respectă un paralelism perfect al firelor, "bătelii" şi "urzelii" (şirului) ne apărând decât în câteva texte vechi. Această expresie a fost împrumutată de la croitori şi de la ţesători.

Este absolut necesar, de a întinde o pânză fir drept pentru două motive.

Pe de o parte – o raţiune estetică. Este foarte rar ca dintr-un motiv sau altul pânza să nu fie perceptibilă prin stratul de pictură. Deformările pânzei jenează privirea atrăgând atenţia asupra unui punct al operei. Astfel, de exemplu, *Dantelăreasa* de Vermeer posedă o pânză forte prezentă , unde o anumită deformaţie ar fi foarte dezagreabilă.

Pe de altă parte, pentru o raţiune tehnică. O deformare a ţesăturii şi a direcţiei firelor este întodeauna revelatoare pentru nişte tensiuni rău echilibrate. O pânză întinsă – fir drept este o pânză a cărei tensiuni se anulează aproape. Acest lucru poate părea că are puţină importanţă în măsura în care tensiunile utilizate pentru fixarea pânzei sunt slabe. Dar nu trebuie să uităm că anumite tensiuni, ca de exemplu sensibilitatea la apă a suporturilor de origine celulozică, rămân înscrise în ea şi se pot manifesta cu violenţă. Ori, tensiunile nu se pot exprima într-un mod anarhic ci în sensul fibrelor, adică a firelor. O pânză cu fir drept expusă din greşeală într-o atmosferă extrem de umedă, va ieşi fără stricăciuni din ea, căci diferitele

tensiuni se vor anula. O pânză întinsă rău de la început, se va dezechilibra pe parcurs apoi va provoca accidente.

_____

JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN
Doi iepuri cu o tolbă şi . Ulei pe pânză, 50/56,5 cm. Amiens, muzeul Picardie

Departe de a constitui sub-straturi indiferente şi fără înțeles, suporturile pot fi deja locul unui studiu atent, sensibil şi creator unde tehnicile meseriei îşi găsesc cea mai bună expresie.

Astfel, Chardin plecând de la o pânză forte subtil lucrată, a ştiut să construiască o operă de o delicatețe şi de o finețe cu totul particulare.

Aplecându-se asupra texturii pânzei sale, uşor acoperită printr-o discretă preparare, el a putut să dezvolte o largă paletă de linii suple şi lejere.

Impalpabile cețuri de fundal care se pierd în neregularitățile pânzei, fluide întâlniri a demi-tentelor care sunt atât urme care străbat suprafața neregulată a preparării, înălțări luminoase care se agață delicat de reliefurile pânzei, jocuri neâncetate a semiacoperirilor, textura fină a pânzei, este sursa liniilor celor mai variate şi cele mai sensibile şi în sfârşit, sursa unei opere a cărei singură fragilitate, aproape tactilă este deja o plăcere estetică.

Acest fenomen este deosebit de evident luând un exemplu.

Să considerăm o pânză întinsă cu un puternic dezechilibru, tensiunea pânzei pe dreapta (considerând pânza văzută din față) fiind superioară tensiunii de pe stânga. Să cifrăm acestă diferență de tensiune la 5 kg *.

În condiții normale de umiditate, pânza este complet capabilă să absoarbă complet această diferență de tensiune.

Dacă deodată pânza se găseşte expusă la o umiditate ridicată, ea se strânge, forțele de

tensiune cresc, să spunem că se triplează. Dezechilibrul devine de 15 kg. Dezechilibrul, la origine fără gravitate nu este suportat fără stricăciune de pânză şi de pictură.

Într-un mod mai puțin dramatic, chiar dacă pânza nu este expusă unei atmosfere foarte uscată sau forte umedă, sau pusă în contact cu apa, din cauza schimbărilor continue de umiditate a atmosferei, ea va fi supusă unui proces continuu de retragere şi relaxare.

Dacă ea a fost întinsă – fir drept, aceste reacții de restrângere-relaxare vor fi fără gravitate şi chiar puțin perceptibile pentru că diferitele forțe se vor anula opunându-se în mod echilibrat. Din contra, dacă tensiunea sa nu este fir drept, ea va prezenta dezechilibre de tensiune, care chiar minore vor deforma pânza prin acțiunea repetată şi cumulativă – retracție – relaxare.

Ce pictor nu a fost disperat să vadă în ajunul vernisajului său, pânze pe care le întinsese cu toată energia necesară să prezinte denivelări şi pliuri din cele mai dizgrațioase? Sau exasperat în timpul pictatului să simtă pânza de zeci de ori reântinsă, cedând sub pensonul său?

Toate aceste necazuri atât de comune nu au altă origine decât necunoaşterea acestei reguli esențiale pentru pânze care este tensiunea firului drept care, dacă nu va apare în tratatele tardive şi contemporane, se regăseşte în câteva texte foarte vechi.

- Cifră imaginară aleasă pentru acest exemplu.

UN accident forte frecvent: Prost întinsă, această pânză care este fixată numai de câteva zile prezintă deja pliuri (cute) în colțuri.

DECUPAREA PÂNZEI

Puteți să decupați o pânză urmărind traseul în creion (traseu) dinainte stabilit cu ajutorul unei linii dacă pânza este aproape cu firul drept (țesătura dreaptă), dar este mai sigur şi mai elegant să o tăiem "pe fir" (urmărind firul, mergând pe fir).

O uşoară tăietură permite îndepărtarea unuia dintre cele două fire de pe marginea crestăturii; veți continua atunci tăierea pânzei trăgând de acest fir, care trebuie să rămână întotdeauna firul de margine. Acest procedeu dă certitudinea unei tăieri pe "fir drept". Dacă repunerea în formă a pânzei a fost bine făcută, veți obține atunci un dreptunghi perfect.

Pentru o pânză de mărime medie, veți avea grijă să lăsați aproape 8 cm de pânză în plus de fiecare parte a ramei (cadrului, şasiului) astfel încât să dispuneți de o suprafață de prindere suficientă pentru tensiune.

O tehnică precisă şi elegantă : tăierea pe fir (drept). Cu puțină îndemânare lăsăm foarfecele să-şi găsească singur calea în material.

Decuparea trebuie să țină cont de asemenea de urzeala şi de bătătura unei pânze. Într-adevăr, urzeala, care este lucrată diferit de bătătură în timpul țesutului, este adesea mult mai reactivă decât bătătura.

Dacă şasiul dumneavoastră prezintă o diferență apreciabilă între lungime şi lățime (cazul formatelor marine, spre exemplu), veți calcula tăierea astfel încât să corespundă celei mai mici lungimi a pânzei. O astfel de tăiere inteligentă vă va permite să diminuați reactivitatea suporturilor voastre.

DEZAPRETAREA PÂNZEI (PIERDEREA STRĂLUCIRII)

Ajunşi la acest stadiu, putem să folosim pânzele aşa cum sunt, sau trebuie să le pregătim înainte de a le întinde?

Două şcoli se înfruntă referitor la acestă problemă. Unele recomandă utilizarea de pânze brute. Altele recomandă o pregătire a

pânzelor folosite, numită "dezlustruire" (decatissager – a spune o țesătură sub acțiunea vaporilor, pentru a-i îndepărta strălucirea şi apretul)

Din punctul de vedere al meseriei, ce poate fi recomandat?

Puțini autori, vai, vorbesc de pregătirea pânzelor. Ne-a fost imposibil să situăm precis momentul apariției practicii "dezlustruirii". Nu găsim urme scrise decât destul de recente. Am putea astfel concluziona că "decatisajul")pierderea luciului) nu era o operație practicată odinioară?

Este dificil să ştim în ce măsură decatisarea aparține meseriei pictorului.

În plus, cele câteva studii cu caracter ştiințific referitoare la acestă practică nu permit încă înțelegerea tuturor efectelor sale.

În consecință, vom prezenta acestă metodă fără a ne pronunța asupra temeiului său.

Cititorii care vor considera inutilă acestă operație pot să treacă direct la capitolul următor.

Cele două tehnici ale "decatisării" (dezapretării)

Problema acestei metode este complicată prin faptul că termenul desemnează două operații în acelaşi timp, prin care una este cuprinsă în cealaltă.

"Decatisajul" poate să însemne o simplă spălare şi periere a unei pânze întinse pe un batir* (suport) Această spălare efectuată cu apă caldă, stropind şi periind puternic pânza, timp de vreo zece minute pentru o pânză de format mediu, are drept scop spălarea pânzei şi îndepărtarea apretului.

Referitor la aceasta, se găseşte un citat interesant aparținând lui Oudry în *Discursul* său *asupra practicii picturii* (1752):

* vezi mai departe

"...(pânzele au) un mare defect: este acela că li se imprimă apretul care li se dă în timpul fabricației. Dacă nu avem grijă să îndepărtăm acest apret spălându-le cu de-amănuntul (şi la acesta ne gândim rareori), ele se încrețesc chiar la mult timp după ce tabloul dumneavoastră a fost făcut şi mai ales atunci când umiditatea locului în care se află aşezat a avut timp să-l înmoaie prin spate (pe dos), ceea ce face ca tabloul să se umfle (să facă cute) prin anumite locuri şi produce un efect cu totul neplăcut şi iremediabil. Trebuie să avem cea mai mare atenție în această privință, lucru care nu este nici obositor nici costisitor".

În măsura în care apreturile sunt din consistențe ale cărei proprietăți sunt necunoscute pictorilor, poate fi întradevăr mai înțelept să le

îndepărtăm apretul. Pe vremuri, apreturile erau mai ales realizate cu ajutorul dextrinelor* a căror consistenţă era solubilă în apă. Putem astăzi să fim siguri că apreturile folosite de către ţesători sunt întodeuna solubile în apă sau, altfel spus, pot fi îndepărtate cu ajutorul decatisajului**?

Decatisajul poate deasemenea să însemne o operaţie mai complexă. Această operaţie, sau mai degrabă această serie de operaţii, are drept scop să aducă pânza la punctul său maxim de întindere. Atunci se presupune că pânza devine mai puţin sensibilă la variaţiile gradului de umiditate al mediului său. Această extensie maximă a pânzei ar însemna întrucâtva a o întinde astfel încât reacţiile de restrângere să devină imposibile. Pânzele ar fi mai puţin reactive.

Pentru a simplifica, vom numi această operaţie "decatisaj" complet (dezapretare completă), în opoziţie cu simpla spălare a pânzei, pe care o vom numi "decatisaj" simplu (îndepărtarea simplă a apretului).

Cum se face dezapretarea completă?

Se poate descompune în mai multe operaţii.

1. Pânza este întinsă pe un şasiu solid întărit, batirul, a cărui rezistenţă ridicată este destinată în mod special "decatisajului".
2. Pînza este apoi stropită cu apă caldă şi periată exact ca în cazul "dezapretării" simple (care este deci bine inclus în "decatisajul" complet. Sub acţiunea apei, tensiunea pânzei creşte pentru a deveni extrem de puternică (ceea ce explică necesitatea utilizării unui batir şi nu a unui şasiu).

* Dextrinele sunt lipiciuri de calitate mediocră, pe bază de amidon fiert, a căror îndepărtare era în mod sigur un lucru indicat.

** Varietatea fibrelor, a procedeelor de ţesere şi a diferitelor apreturi pe care le folosesc astăzi filaturile este de aşa manieră încât această întrebare nu poate avea un răspuns general.

3. După uscarea completă, de la 12 la 24 ore, urmărind calitatea pânzei, mărimea ei, temperatura, etc.), pînza s-a întins, ea prezintă pliuri şi umflături. Ea şi-a dat drumul şi s-a mărit în mod evident.
4. Pânza în acest stadiu este atunci bătută şi călcată astfel încât să-i accentuăm întinderea. Pictorul, supus unei discipline minuţioase, poate atunci să se "răzbune" în deplină libertate pe pânzele sale nereuşite. Cu cât baterea este mai puternică, cu atât mai bun este decatisajul!

Procedăm astfel de trei sau patru ori. La sfârşitul decatisajului, pânza poate să-şi fi recuperat până la 10% din suprafaţă.

CAPSE SAU ŢINTE

Pânza astfel pregătită trebuie fixată pe un şasiu. Se prezintă atunci, două moduri de batere în cuie: cu ajutorul copcilor sau al ţintelor. Ce să alegem?

De acestă dată tradiția ar fi proastă sfătuitoare, țintele care au fost abundent folosite de către pictorii din toate epocile şi din toate şcolile sunt de foarte proastă calitate de batere.

Ce se cere unui punct de susținere? Să ofere o suprafață importantă de fixare , deteriorând cât mai puțin pânza. Însă țintele sunt opusul acestei definiții.

Pentru o gaură într-o pânză de mărime potrivită susținând-o considerabil, țintele nu oferă decât o forte mică suprafață de fixare. Pânza este distrusă şi prost fixată. În plus, cuişoarele ruginesc foarte uşor.

Copcile preyintă o suprafață de fixare destul de importantă din punctul de vedere al perforării pe care o fac în pânză. Comparate cu țintele copcile sunt foarte eficiente în sistemul de prindere. În plus, mânuirea unei maşini de prins agrafe, (capsator) eliberează considerabil gestul pictorului în raport cu mânuirea ciocanului şi a cuişoarelor. Întinderile sunt mult mai uşoare şi deci mult mai reuşite.

Se pune totuşi problema îmbătrânirii agrafelor. Protecția agrafelor împotriva ruginirii este adesea insuficientă şi nu este, din nefericire, deloc rar să vedem după câțiva ani cum fixarea în agrafe a unei pânze începe să se degradeze .

TENSIONAREA PÂNZEI

Fixarea pânzei. Fixarea prealabilă în agrafe (capse).

Pentru a fixa convenabil pânza dumneavoastră, va trebui, pe de o parte, să o puneți astfel încât să fie aproape pe fir drept şi, pe de altă parte, să lăsați în jur de 8 cm să depăşească şasiul de fiecare parte (pentru o pânză de mărime medie)* . Odată pânza aşezată pe şasiu veți pune patru agrafe în cele patru colțuri ale pânzei, cu scopul de a împiedica orice alunecare în timpul tensiunii care va urma. De altfel, nu este rar să începeți o tensiune cu o pânză pe fir drept şi bine centrată şi să terminați cu o pânză foarte prost centrată.

*

O tehnică simplă care permite reluări uşoare: aşezarea agrafelor neânfingându-le decât pe trei sferturi.
Numai atunci când tensiunea va fi terminată, agrafele vor fi complet înfipte, cu ajutorul câtorva lovituri uşoare de ciocan.

Veţi utiliza capsatorul astfel încât să nu înfigeţi decât jumătate din cele patru agrafe. Ele vor fi astfel foarte uşor de scos la sfârşitul tensiunii pânzei.

În general, agrafele nu vor fi înfipte decât pe trei sferturi, aşa încât să putem retrage uşor o fixare prost realizată.

Începutul punerii în tensiune. Crucea centrală.

Odată pânza bine aşezată şi fixată provizoriu, veţi încerca o tensiune destul de uşoară în centrul uneia din marginile cele mai scurte ale benzii de bătut în cuie**. După punerea a două sau trei agrafe (1,2,3) pentru a fixa tensiunea veţi exersa o tensiune puternică în punctul simetric opus, aşa încât să "trasaţi" cu firele întinse o linie perfect paralelă cu

* Distraţii, cei neatenţi vor avea grijă să-şi aducă aminte că pânza se montează pe partea şlefuită a şasiului. Nimic nu este mai neplăcut decât să-ţi dai seama la sfârşitul tensiunii că o pânză a fost montată invers…

** Desemnăm astfel prin acest termen muchiile stâlpilor şasiului unde sunt puse cuiele sau agrafele.

Marginea şasiului. Această tensiune trebuie să fie destul de potrivit dozată, pentru ca firele perpendiculare tensiunii să nu fie deformate într-un sens sau altul. Două sau trei agrafe sunt atunci aşezate pentru a fixa tensiunea (4,5,6).

Crucea centrală, care desenează pe pânză o cruce de fire perfect întinse este prima etapă a oricărei puneri în tensiune.

Începutul punerii în tensiune

Veți repeta aceeaşi punere în tensiune în sensul cel mai scurt al pânzei. Aceste două operații trebuie să deseneze o cruce perfectă de fire întinse. În lipsa unei astfel de cruci prealabile, punerea în tensiune a pânzei nu va putea fi condusă de manieră satisfăcătoare. Trebuie să reâncepeți tensiunea până la obținerea acestei cruci. Oricare ar fi pânza pe care doriți să lucrați, mărimea sa, metoda de tensiune pe care o veți adopta, obținerea acestei prime cruci pe care o desenează firele perfect întinse şi pe care o vom numi crucea centrală, este o etapă obligatorie pentru obținerea oricărei tensiuni echilibrate.

Se prezintă atunci două metode de tensiune:

Metoda crucii.
Este cea mai rapidă punere în tensiune. Ea se potriveşte mai ales formaturilor mici. Crucea inițială este mărită puțin câte puțin astfel încât toate brațele sale să se lărgească în acelaşi timp.

Cifrele de la 1 la 20 indică ordinea fixării de la 2 la 4 agrafe, în funcție de mărimea şasiului. Liniile de deasupra indică părțile benzii de batere în cuie puse în tensiune.

Sens de progresie
Al fixării în agrafe

Metoda svasticii
Metoda svasticii este mai puțin rapidă decât metoda crucii, dar ea dă cele mai bune rezultate pentru formaturile mari.

Cifrele indică ordinea fixării în agrafe: liniile de deasupra indică părțile benzii de batere în cuie puse în tensiune. Crucea centrală s-a presupus a fi făcută deja şi nu apare pe schemă .

Punerea în cruce a pânzei.
Cu excepția pânzelor de format foarte mare, care nu pot fi întinse decât pe pământ, pe schele sau pe un plan neted, cel mai bun mod de a întinde o pânză consistă în a lucra aşezat, ținând pânza aproape perpendiculară cu corpul tău, astfel încât să poți vedea tensiunea crescând, şi, în acelaşi timp să o laşi mâinii şi brațului care lucrează în deplină libertate de mişcare. Această postură permite executarea unor tensiuni forte rapide, căci este de ajuns să întorci pânza pentru a lucra diferitele laturi de batere în cuie.

Gestul întinderii.
Numai efectuând o pârghie cu capul pensei asupra părților superioare ale şasiului veți putea întinde, forțele de tensiune foarte importante pe care le necesită pânzele de mare format .

Primul punct de tensiune şi opusul său

Există o regulă simplă a cărei înțelegere şi aplicare pot să ajute în obținerea tensiunilor echilibrate. Este regula primului punct de tensiune şi al opusului său.

Fiecărui punct de tensiune îi corespunde UN punct de tensiune opus pe care îl vom numi antagonist, care permite UN echilibru relativ al forțelor.

Primul dintre aceste puncte (pe care îl vom numi primul punct de tensiune) va trebui să fie întotdeauna întins cu o tensiune medie. Numai

al doilea punct care este pus apoi în tensiune (punctul antagonist) va putea fi întins cu o tensiune puternică.
Într-adevăr, prima tensiune realizându-se pe o pânză relativ liberă, o tensiune puternică va deforma pânza şi va fi foarte dificil de readus la loc de către tensiunea opusă, care va fi întotdeauna oricum o supratensiune în raport cu prima tensiune.

Primul punct
De tensiune

Datorită supra-
Tensiunii punctului
de tensiune
antagonist,
deformarea
firelor
perpendiculare
dispare

Trebuie să înţelegem că, pentru ca cele două tensiuni opuse să fie egale, e necesar ca la origine prima tensiune să fi fost mai slabă decât cea de de-a doua. În mod paradoxal, pentru ca rezultatul celor două puneri sub tensiune să fie echilibrat, trebuie să adunăm două tensiuni inegale.

Este o eroare frecventă să credem că o egalitate a forţelor de tensiune va corespunde unei egalităţi a tensiunilor pânzei.

Vom reţine deci regula următoare: *tensiunile primelor puncte de tensiune sunt slabe, tensiunile punctelor antagoniste sunt puternice.*

Cei doi cleşti pentru întins

Instrumentele punerii în tensiune

Punerea în tensiune a unei pânze se poate face manual la pânzele de format mic, dar pânzele de format mare vor necesita tensiuni foarte importante care nu vor putea fi atinse decât cu o unealtă specială: cleşte de întins.

Putem distinge două feluri de cleşti de întins: cleştii de întins destinşi şi cleştii de întins crestaţi.

Cleştii de întins crestaţi sunt preferabili, căci, în cazul unor tensiuni puternice, ele distrug puţin pânza, ceea ce nu este cazul cleştilor destinşi care desfac şi chiar deşiră pânza.

Folosirea cleştilor de întins

Cleştele de întins are două funcţii: pe de o parte, el permite buna apucare a unei bucăţi de pânză, ceea ce mâna realizează greu; pe de altă parte, el permite datorită unui efect de pârghie, basculând cleştele pe şasiu, să întindem o pânză cu mult mai multă forţă, ceea ce n-ar putea face braţul şi mâna.

Dacă cleştele de întins prezintă avantaje evidente, care fac din el o unealtă indispensabilă, trebuie să ne şi temem în acelaşi timp de el : el este foarte puţin "sensibil". Cu el este dificil de apreciat forţa exersată. Anumiţi cleşti foarte lungi, care se blochează cu pulpa, permit tensiuni foarte puternice. Folosirea cleştilor pentru întins nu vă vor dispensa deci de a face dovada "sensibilităţii" în timpul punerii în tensiune; din contră va trebui să fiţi cu tot atât mai vigilent.

Evaluarea rezultatelor

O dată tensiunea pânzei terminată, echilibrul tensiunilor se poate aprecia în două moduri: cu privirea sau cu mâna.

Cu privirea. Cum am spus-o deja, dezechilibrul tensiunilor "se înscrie" oarecum în pânză datorită firelor. Pânza trebuie să fie cu firul drept.

Cu mâna. Dacă o pânză care nu este cu firul drept este o pânză prost întinsă, inversul nu este prin forţa lucrurilor adevărat. O pânză cu firul drept poate să posede tensiuni relativ dezechilibrate. Se poate întâmpla ca fiecare cuplu întâiul punct de tensiune/punct antagonist să fie bine echilibrat, ceea ce corespunde unei pânze cu fir drept, dar ca diferitele cupluri între ele să nu aibă exact aceleaşi tensiuni.

Aceasta se înţelege uşor urmând un exemplu.

Să ne imaginăm un cuplu de puncte de tensiune (1 şi 2) bine echilibrat, fiecare punct exersând o tensiune de 2 kg.
Să ne imaginăm, puţin mai jos, un alt cuplu de puncte de tensiune (3 şi 4) bine echilibrat, dar în care fiecare punct exercită o tensiune de 4 kg.

Pânza este cu firul drept, deşi partea de jos a tabloului este întinsă cu o forță de două ori mai mare decât partea de sus. Există acolo o supratensiune, care nu este tradusă printr-o lipsă de paralelism al firelor.

Cu pierderea meseriei, pictorii trebuiau să uite prima dintre uneltele lor: mâna. Numai ea, mâna, poate într-adevăr, trecând peste pânză, să simtă şi să înțeleagă uşoarele supra- sau sub-tensiuni ale unei pânze, tot aşa cum mâna va permite pictorului să înțeleagă şi să evalueze comportamentul unui material.

Singurul mod de a percepe acest tip de supratensiune consistă în a "simți" pânza, alunecând pe deasupra ei palma mâinii în căutarea liniilor de forță suspecte. Acesta este un exercițiu dificil dar indispensabil, care permite obținerea unei cât mai mari senzații de finețe a pânzelor.

Odată ce veți crede tensiunea satisfăcătoare, veți bate copcile uşor cu un ciocan, aşa încât să le completați adâncimea.

ARANJAREA SUPORTURILOR DIN LEMN

ARANJAREA PANOURILOR DE LEMN MASIV

Asamblările

Este dificil, mai ales cu planşe de calitate, să găsim panouri de lărgime mare; 25 sau 30 cm sunt adesea cele mai mari lărgimi disponibile. Este poate deci util să ştim să asamblăm mai multe piese pentru a obține panouri de mărime medie.

Lipirea cel mai uşor de realizat şi, de asemenea, una dintre cele mai sigure, este lipirea pe margini prinse la capete.

Colajul pe margini prinse la capete a două planşe se face în felul următor:

În primul rând, trebuie să vă asigurați că cele două piese de lipit posedă două margini ale căror suprafețe se adaptează perfect. În cazul în care cele două margini s-ar adapta prost, veți sacrifica puțin lemn refăcând o nouă tăietură a fiecăreia dintre cele două margini de lipit, cu scopul de a obține două suprafețe clare şi care-şi corespund bine.

Cele două margini care vor servi drept suprafețe de lipit pot atunci să fie degresate cu ajutorul esenței minerale.

După ce ați lăsat câteva minute esența minerală să se evapore, veți unge cele două margini cu un lipici alb pentru lemn de tip vinilic, sau mai bine cu un lipici din clei de oase de 30 de grame* .

Lipirea propriu-zisă poate să înceapă. Cele două planşe sunt menținute strâns foarte puternic de către cele două grupe de strângere-prindere.

După o săptămână, veți putea elibera părțile de strângere-prindere. Lipirea obținută va fi o lipire foarte rezistentă, care n-ar trebui să pună probleme de îmbătrânire.

Lipirea marginilor capetelor a două panouri.

Găsim foarte devreme în istoria tehnicilor picturii asamblări mult mai complexe decât lipirea marginilor a două casete. Pare puțin util pentru pictor să încerce aceste tehnici mult mai îndelungate şi dificile de realizat şi în care beneficiul nu pare a fi evident.

*Vezi capitolul referitor la încleieri.

Întăriturі şi traverse

Este uneori necesar să reântărim un panou a cărui structură sau asamblaj pare fragil. Soluția care vine cel mai adesea în minte constă în a lipi sau fixa în cuie contra firului traverse în spatele panoului. Rezultatul unei astfel de operații este aproape întotdeuna acelaşi: panoul se rupe.

Într-adevăr, ca toate suporturile naturale, lemnul îşi exprimă puternica sa "personalitate celulozică" retractându-se şi întinzându-se după mediul său. Or, aceste reacții de retracție/alungire au o amplitudine neglijabilă în sensul firului şi în planul radial, dar ele au o amplitudine considerabilă în sensul perpendicular al firului.

A întări un lemn adăugându-i traverse aşezate contra-firului înseamnă deci a-i bloca reacţiile la umiditate, ceea ce produce, bine înţeles, crăpături şi spărturi.

Jocul lemnului este neglijabil în sensul firului (B) şi planul radial (C) şi foarte important în sensul perpendicular al firului (A).

Ne dăm seama totuşi intuitiv că o întărire a lemnului în sensul firului ar fi puţin eficace; cum să consolidăm de aici încolo un panou fragil?

O soluţie interesantă şi căreia îi găsim urme încă din secolul al XII-lea, constă în întărirea panoului cu traverse contra-firului care alunecă. Acestea, menţin bine panoul, lăsându-i în acelaşi timp joc liber.

Scoţând în evidenţă o anumită abilitate în lucrul lemnului, astfel de traverse nu sunt la îndemâna oricărui pictor. Aici este cea mai simplă dintre soluţiile de consolidare prin întăriri care nu se revelă fragile. Oricare ar fi soluţia tehnică reţinută, o regulă simplă va trebui să fie întodeauna observată: să-i lăsaţi întotdeauna lemnului jocul său liber.

(Pictorii vor trebui să nu se încreadă în anumite încadrări care constrâng lemnul şi pot deci să-l ducă la deteriorare).

Aplicarea suprafeţei

Pregătirea suprafeţei unui lemn masiv este foarte uşoară. Ea va consista într-o netezire îngrijită cu hârtii de sticlă din ce în ce mai fine. Netezirea fiind terminată, veţi verifica cu mâna dacă luciul lemnului este perfect.

ARANJAREA LEMNULUI PREPARAT

Aranjarea contra-plăcilor "penelor" şi a scândurilor

Contra-plăcile şi scândurile ar putea fi considerate ca suporturi gata de folosire, şi deci care nu necesită nici o muncă, dacă n-ar avea o caracteristică forte particulară: din punctul de vedere al pictorului ele sunt oarecum de ne-netezit.

Oricare ar fi structura lor profundă, acest tip de suporturi prezintă o suprafață care este făcută dintr-o lamelă de lemn desfăşurată. Puțin des şi păstrând urmele originii sale, acest strat subțire de lemn superficial este dificil de netezit, şi sub acțiunea unei încleieri apoase, se relevă imediat (fibrele se umflă şi ies din suprafața de netezire), dând astfel impresia că suprafața n-a fost niciodată netezită.

Foaia de suprafață păstrează urma tăierii sale sub formă de valuri uşoare.

Fiecare nou contact cu apa (originea celulozică obligă) necesită o nouă netezire a unui strat deja subțire şi care se va fragiliza.

În afara unui efect foarte special, suprafețele contra-placate şi scândurile vor câştiga prin a fi scăldate într-o preparație deasă.

Vom reține deci că aceste suporturi necesită o anumită netezire cu scopul de a elimina fibrele cele mai rebele, dar că suprafața lor, pentru pictori, este irecuperabilă. Nu va fi posibil cu o contra-placă sau un isorel să lăsăm să transpară suprafața lemnului, cum putem să facem cu un panou masiv.

Aranjarea aglomeratelor şi a isorelurilor

Aglomeratele şi isorelurile sunt suporturi gata de folosire, care nu necesită o muncă deosebită. Isorelurile pot adesea să pună probleme de aderență. Veți avea grijă deci ca să fie întotdeauna foarte curate.

Praful sau mai ales urmele de grăsime vor putea fi la originea deslipirilor grave ale stratului pictural.

Drept urmare, pentru a asigura o aderență cât mai bună de isoreluri şi plăcilor aglomerate foarte netede, veți putea să răzuiți foarte uşor suprafața printr-o netezire circulară, apăsând uşor, netezire executată cu o hârtie de sticlă medie.

APLICAREA HÂRTIILOR ŞI A CARTOANELOR

Hârtiile şi cartoanele sunt şi ele suporturi care cer puțină muncă. Trebuie ținut cont de o regulă de bază: *hârtiile şi cartoanele folosite cu încleieri, cu preparări sau cu picturile de apă, nu trebuie niciodată lăsate libere*.*

Este vorba aici, bineânțeles de o reformulare a unei reguli privitoare la suporturile de origine celulozică.

În consecință, hârtiile sau cartoanele trebuie uneori puse sub tensiune.

Forțele implicate prin reacțiile de întindere-retracție ale acestor suporturi nefiind prea însemnate, pentru această punere sub tensiune vom putea să ne folosim de o simplă lipire a marginilor hârtiei sau cartonului pe un panou.

* uneori fără anumite cartoane foarte dense

APLICAREA SUPORTURILOR METALICE

Suporturile metalice nu au nevoie de o aşa – zisă preparare. Pictorii ce vor să le utilizeze nu trebuie să ţină cont decât de două reguli dar care trebuie să le respecte cu strictețe.

Un suport metalic trebuie să fie foarte curat. Orice pată, şi mai ales orice urmă de grăsime, poate avea consecințe catastrofice. Suportul metalic va fi deci bine curățat şi degresat cu o esență minerală înainte de folosire .

Suportul metalic nu trebuie să aibă o suprafață prea lucioasă. O netezire uşoară cu o hârtie de sticlă va permite răzuirea fină a suprafeței unui suport metalic prea lucios.

În cele din urmă, nu trebuie pierdut din vedere faptul că, suporturile metalice, de regulă foarte lucioase şi puțin poroase, se pretează cu greu la aplicarea straturilor de vopsea. Trebuie să aveți mare grijă să nu compromiteți o aderență deja forte slabă utilizând un suport murdar (petele vor rămâne între suport şi stratul pictural împiedicând aderența.

*

Tehnicile aplicării noilor suporturi

Noile suporturi sunt cele de origine non celulozică. Să ne reamintim că din acest punct de vedere reacțiile generale vor fi foarte diferite decât cele ale suporturilor tradiționale (de origine celulozică). Nu vor avea nici o reacție în contact cu apa şi vor fi insensibile la gradul de umiditate din atmosferă; vor fi mai puțin periculos de manipulat decât suporturile tradiționale, dar pe de altă parte nu vor fi la fel de rezistente şi câteodată vor absoarbe cu greu lichidele.

TENSIONAREA PÂNZELOR DIN POLIESTER

Prepararea acestor pânze începe chiar de la cumpărarea lor. Astfel, spre deosebire de pânzele naturale care pot fi rulate şi împăturite fără să necesite o grijă specială, pânzele de poliester trebuie rulate şi aşezate cu grijă pentru a nu fi "sparte". Trebuie să ne amintim că, în ciuda calităților mecanice deosebite, aceste pânze păstrează o uşoară urmă a deformațiilor la care ar fi supuse.

Pictorul care nu utilizează pânza în ziua care şi-a procurat-o, trebuie să țină cont de tensiunile posibile (ulterioare) asigurându-se că nu va fi nevoit să folosească o pânză deformată.

Tensionarea pânzei

Pregătirea unei pânze din poliester reia în linii mari pregătirea unei pânze naturale.

Ne vom referi la capitolul despre punerea în tensiune a pânzelor naturale pentru a găsi descrierea precisă a operațiilor următoare:

- Aşezarea unei pânze şi fixarea provizorie a agrafelor;
- Construirea unei cruci centrale;
- Fixarea progresivă a agrafelor prin metoda crucii, care pare să fie potrivită pentru toate tipurile de tensiune ale pânzelor de poliester.

Cu toate acestea, chiar dacă operațiile sunt identice, acestă pânză se comportă diferit față de o pânză naturală. Să ne amintim că aceste pânze nu sunt țesute, deci nu poate fi vorbe de o întindere pe fir drept.

Pe de altă parte, diferențele de tensiuni nu sunt înregistrate de către mişcările firelor. Este aceasta într-adevăr un dezavantaj?

S-a observat, în urma practicii, că dacă forțele de tensiune dintr-o pânză naturală sunt oarecum conduse şi canalizate pe fire, ele se "diluează" într-o pânză de poliester. Diferențele de tensiune vor avea în acest ultim caz, mai puțin importantă, deoarece ele se neutralizează parțial datorită diluărilor respective. Pictorul nu mai poate observa cu ajutorul firelor diferențele de tensiune dar acestea sunt mai puțin dezechilibrante decât în cazul pânzelor naturale.

În orice caz, răspunsurile cu privire la punerea în tensiune a pânzelor de poliester sunt derutante la început pentru un pictor obişnuit cu

pânzele naturale. Cu toate acestea, se dovedeşte că, dacă pânza nu a fost deformată, punerea ei în tensiune este foarte simplă şi dă rezultate bune.

TENSIONAREA PANZELOR DIN FIBRA DE STICLA

Se impune, în acest capitol consacrat, în principiu, exclusiv suporturilor, abordarea problemelor cleiurilor. După cum am mai spus, o pânză din fibră de sticlă singură nu se poate întinde, ea necesită UN clei pentru a împiedica firele să alunece unele pe altele.

Unele răşini sintetice, cum ar fi ceara microcristalină, fixează foarte bine pânzele din fibră de sticlă.

Semnalăm existența acestor răşini pictorilor care ar dori să utilizeze acest suport foarte special, în ciuda problemelor de compatibilitate care ar putea exista între acestea şi componenții tradiționali ai vopselei.

Odată fixată de unul din aceste cleiuri, pânza din fibră de sticlă poate fi întinsă în acelaşi fel ca şi pânza din poliester.

TENSIUNEA PÂNZELOR DIN NYLON

Punerea în tensiune a nyloanelor respectă în mare, aceleaşi reguli ca şi în cazul pânzelor naturale. Vom relua operațiilor deja descrise: fixarea prealabilă cu agrafe, crucea centrală, apoi metoda crucii sau a svasticii, în funcție de formatul şasiului. Nyloanele vor fi, evident, întinse pe fir drept.

Ca şi în cazul pânzelor de poliester, pictorii vor trebui să se adapteze cu o punere în tensiune puțin derutantă la început (pentru cei obişnuiți cu pânzele naturale) .

Alegerea unui suport

ALEGEREA UNEI PÂNZE NATURALE

Care sunt pânzele cele mai indicate pentru pictori?

Ce mai bună metodă de a pune în evidenţă aceste pânze este de a vorbi mai întâi despre cele pe care un pictor trebuie să le evite.

Există două feluri de pânză care trebuie evitate: semi-pânzele şi pânzele combinate.

Semi-pânzele

Cu siguranţă mai puţin costisitoare decât cele dese, semi-pânzele pot părea nişte suporturi tentante. Cu toate acestea, pictorii care le utilizează trebuie să ştie că le vor expune unor accidente grave. Semi-pânzele pot pune două probleme.

Pe de o parte trebuie să reamintim originea cuvântului suport: rolul unui suport este de a susţine stratul pictural. Semi-pânzele uşoare şi fragile datorită ţesăturii largi, nu pot susţine întodeuna un strat pictural prea greu pentru ele. Datorită acestei dificultăţi se produc numeroase accidente: pliuri, rupturi ale pânzei, desprinderea vopselei, etc.

Pe de altă parte, încleierea, prepararea şi câteodată chiar vopseaua trec prin pânză. Bine-înţeles, pictorul nu va vedea dispărând, sub ochii săi pictura pe care o aşează pe pânză, dar câteva porţiuni din stratul pictural vor trece prin suport şi vor avea numeroase dezechilibre în sistemul de încleiere/preparare/pictură, dezechilibre ce vor avea consecinţe grave.

Va trebui deci să alegeţi întodeauna pânze cu ţesătura deasă.

Pânzele combinate

Am subliniat importanţa ce trebuie acordată reacţiilor de alungire/retracţie a pânzelor. Pânzele combinate pot avea o bună stabilitate din punct de vedere dimensional pentru suportule naturale, dar acest lucru rămâne o necunoscută pentru pictori. Cu siguranţă este riscantă folosirea unei pânze ce nu posedă aceeaşi fibră în urzeală şi în bătătură. Dacă pânza este o combinaţie in/bumbac (cazul cel mai obişnuit) având o urzeală de in şi un lanţ de bumbac (lanţul pânzei mult mai reactiv decât urzeala, iar bumbacul mult mai reactiv decât inul), nu riscăm oare să folosim o pânză foarte reactivă în lanţ şi foarte puţin reactivă în urzeală?

Evaluarea pânzei prin transparenţă

Pânzele combinate, având prin definiție reacții imprevizibile, trebuie să fie evitate de către pictori.

Ce pânze alegem?

Am putea să ghicim după lectura primului capitol: pânzele de in sunt cel mai bun suport din domeniul pânzelor naturale.

Această alegere este pe deplin confirmată de publicațiile pictorilor şi de practica acestora. Numeroase analize arată că inul reprezintă majoritatea pânzelor folosite în pictură.

Fibra ca atare nu face pânza, veți avea grijă să alegeți pânzele cu o țesătură regulată şi strânsă, lipsită de noduri. Nodurile sunt în acelaşi timp un inconvenient estetic (pun grave probleme pânzelor de format mic afectând puternic regularitatea suportului) şi tehnic (pot constitui o sursă de accidente.

Inul este scump, am putea alege pânze mai puțin costisitoare (o țesătură de iută ar putea fi interesantă). În orice caz, ne vom feri de bumbac (ce are un caracter celulozic – conține până la 92% celuloză/prea pronunțat ca să nu fie periculos.

În magazin, este câteodată dificil de analizat calitatea unei pânze. Rulate, pânzele par adesea de o mai bună calitate decât în realitate. Pentru a nu vă înşela e suficient să faceți următorul gest: priviți pânza în dreptul luminii şi în transparență. Calitatea țesăturii vă va apărea imediat.

ALEGEREA UNUI PANOU DIN LEMN MASIV

Panourile din lemn masiv folosite în pictură trebuie alese astfel încât să nu aibă nici un nod. Îmbătrânind, fibrele lemnului se strâng. Lemnul din noduri, care la început era prins de restul panoului, se va usca foarte tare şi va ajunge să se desprindă de lemnul care îl înconjoară. Nu este rar cazul când jocul dintre noduri şi restul planşetei să fie atât de important încât acestea (nodurile) să părăsească panoul. Ne putem imagina urmările unui astfel de accident.

Ne vom aminti că panourile sunt alese dintre esențele de foioase şi că, în măsura posibilului, trebuie tăiate (decupate) pe sferturi.

IMPREGNĂRILE CU CLEI

Prin impregnare cu clei pictorii înțeleg totalitatea operațiilor care permit să se dea (să se ungă) cu un fin strat de clei – aproape întotdeauna cu clei de piele – suporturile pe care ei vor lucra.

Tehnicile de impregnare cu clei, care permit o anumită preparație a suportului, par să fi fost practicate de către pictorii din toate timpurile şi din toate şcolile (de pictură) , chiar şi pe picturi foarte primitive.

Putem reaminti în această privință că primele picturi posedau fonduri de aur şi, de asemenea, putem nota că impregnarea cu clei a suportului este o operațiune sistematic practicată de aurari. Fie că aceştia, preparând panourile de lemn care serveau atunci ca suporturi, vor fi impregnat cu clei totalitatea suprafeței suportului şi nu numai zona pe care urmau să o dea cu aur – şi vor fi arătat astfel pictorilor interesul pe care-l prezintă existența stratului de clei sub stratul pictural, fie că, dimpotrivă, tehnicile de impregnare cu clei vor fi fost la originea tehnicilor pictorului, tehnici folosite apoi de aurari (lucru mai puțin probabil), oricum, a existat acelaşi tip de practici comun celor două meserii care utilizau acelaşi suport.

De altfel e tulburător să remarci că această străveche întâlnire între două tipuri de meşteşuguri, pictorii şi aurarii, a rămas înscrisă atât în stratigrafia operelor pictate şi a obiectelor poleite cu aur (anumite tehnici de impregnare cu clei dar şi de preparare fiind foarte asemănătoare), cum şi în timp, aurarii de azi păstrând anumite gesturi a căror urmă o găsim în foarte vechi tratate de pictură.

DIFERITELE IMPREGNĂRI CU CLEI

Impregnările tradiționale cu clei şi noile tipuri de impregnări (cu clei).

În acest domeniu, e necesar să se facă clar distincția între impregnările cu clei tradiționale folosite de pictor – impregnări pe bază de cleiuri de piele sau de cleiuri de peşte – şi noile tipuri, care sunt pe bază de răşini sintetice.

Într-adevăr, plasate între suport şi preparație, nu toate încleierile sunt compatibile cu orice fel de suport şi cu orice fel de preparație.

Suporturile şi preparaţiile compatibile cu încleierile tradiţionale

Regulile privitoare la folosirea încleierilor tradiţionale sunt simple :*încleierile tradiţionale pe bază de cleiuri de piele sau de cleiuri de peşte vor trebui utilizate în cazul tuturor suporturilor şi cu toate preparaţiile tradiţionale meseriei pictorului.*

Numai aceste două suporturi foarte speciale care sunt suporturile metalice şi suporturile de piatră nu vor fi impregnate cu clei, căci ele nu pot să absoarbă nici un fel de clei, oricare ar fi acesta.

Impregnările cu clei obligatorii ale tehnicilor tradiţionale, pe bază de cleiuri de piele sau pe bază de cleiuri de peşte nu vor trebui să iasă din domeniul propriu lor: *încleierile de tip tradiţional nu trebuie nicidecum folosite pentru vreunul din materialele noi, fie că e vorba de suporturi, de preparaţii sau de orice alt material modern.*

Încleierile pe bază de cleiuri de piele sau de cleiuri de peşte nu vor trebui deci niciodată utilizate cu pânze sintetice, cu preparaţii pe bază de răşini sintetice sau chiar în amestec cu alte încleieri pe bază de răşini sintetice.

Anumite suporturi şi anumite tehnici îngăduie să nu se mai folosească şi preparaţia, şi să se picteze direct pe stratul de clei. Încleierile cu clei de piele nu vor putea în acest caz să fie puse în contact decât cu materii picturale tradiţionale. Şi, mai ales, ele nu vor trebui să fie puse în contact cu culorile moderne, ca de pildă cele acrilice şi vinilice.

Suporturile şi preparaţiile compatibile cu noile tipuri de încleiere

O mare parte din cercetările pe care le-au întreprins fabricanţii de produse pentru "artele frumoase" în privinţa acestor noi tipuri de încleieri a constat în încercarea de a le face compatibile cu toate suporturile şi toate preparaţiile.

În principiu :*încleierile pe bază de răşini sintetice convin tuturor suporturilor şi tuturor preparaţiilor.*

Marea polivalenţă a acestor încleieri îşi află totuşi limitele când e vorba de anumite suporturi care nu trebuie date cu clei. Suporturile de altădată care nu trebuie să fie date cu clei (adică cele metalice şi cele de piatră), suporturile moderne vin astfel să le adauge noi tipuri de asemenea suporturi "scutite de încleiere": fibra de sticlă, nailonurilor, polipânză (franc. la polytoile), şi uneori anumite suporturi moderne pe care nu le-am reţinut aici, dar pe care pictorii le vor putea considera utile scopului lor.

Trebuie remarcat că în "filierele" clasice care asociază un suport şi o preparaţie tradiţionale în meseria pictorului, prezenţa încleierilor moderne, dacă ea nu dă rezultate cu-adevărat rele, este totuşi puţin justificată. Încleierile clasice în acest domeniu dau foarte bune rezultate şi ele beneficiază de secole de utilizare, ceea ce demonstrează modul lor excelent de îmbătrânire. Încleierile moderne sunt departe de a oferi o asemenea garanţie. Utilizarea acestor încleieri în aceste condiţii, dacă nu poate fi interzisă, pare deci un risc inutil.

Dacă în anumite tehnici pictorii doresc să aplice culorile acrilice sau vinilice direct pe pelicula de clei, încleierile pe bază de răşini sintetice se vor preta în acest caz foarte bine la o asemenea utilizare.

Cleiurile tradiţionale pentru impregnările cu clei

CLEIURILE DE PIELE

Cleiul de piele este denumirea generică pentru un mare număr de cleiuri obţinute prin fierberea materiilor bogate în colagen (colagenul este una din principalele proteine constitutive ale ţesăturilor conjunctive, adică a ţesăturilor care au un rol de susţinere şi de protecţie la om sau la animal): în special oasele, materiile cartilaginoase, tendoanele, pieile, pieile tăbăcite sau produsele derivate din aceste materiale.

Cleiurile de piele apar foarte devreme în tratatele de pictură. Astfel, în tratatul său *Diversarum artium schedula,* scris cel târziu prin sec. al XII- lea, călugărul Teofil descrie foarte precis fabricarea unui clei de piele pe bază de piele netăbăcită de cal, de măgar sau de bou şi din coarne de cerb :"*După ce ea va fi fost cu grijă uscată, luaţi fişii ale acestei piei (netăbăcite de cal, de măgar sau de bou), tăiaţile în bucăţi mici, şi luaţi coarnele de cerb bine sfărîmate cu barosul folosit de fierar; puneţi totul într-un cazan nou, pînă ce îl umpleţi la jumătate; umpleţi-l cu apă, încălziţi-l pînă ce apa va scădea cu o treime...*"

Având în vedere uşurinţa cu care se obţin şi, am putea spune, evidenţa inventării lor (anumite tipuri de fierbere a cărnurilor pun în evidenţă prezenţa unei materii gelatinoase şi lipicioase care este deja un fel de clei de piele, putem crede că cleiurile de piele au făcut cu siguranţă parte din cele mai vechi tehnologii ale omului, şi că pictorii au putut astfel beneficia de cunoştinţele şi *savoir-faire*-ul născute din secole de experienţă.

DIFERITELE CLEIURI DE PIELE

Proprietățile unui clei de piele depind de procesul său de fabricare şi mai ales de materiile prime din care provine. Astfel, se disting mai multe feluri de clei de piele.

Gelatinele

În anumite tratate târzii despre tehnicile picturilor, termenii de "clei de piele" şi "gelatină" sunt considerați sinonimi şi sunt folosiți fără distincție, când unul, când altul. Cu toate că, nu există o definiție foarte strictă a celor două cuvinte, modul în care sunt folosite indică mai degrabă că termenul de gelatină e rezervat anumitor varietăți de clei de piele foarte pure şi strict verificate, apropiate de sau identice cleiurilor de piele folosite în fotografie şi în domeniul alimentar. Aceste varietăți, a căror obținere face obiectul unei îngrijiri cu totul speciale, pot apărea drept cleiuri de piele superioare ("de vârf "), dar aceasta nu e valabil decât în cadrul domeniilor respective (produse fotografice sau/şi alimentare). Unele dintre proprietățile lor (între altele, greutatea lor moleculară crescută) le fac mai puțin performante în pictură decât cleiurile de piele obişnuite. Mai ales, ele au adesea o putere de încleiere ("colantă ", adezivă) mai slabă.

Cleiul din piele de iepure (numit şi "colle totin ")

Din păcate, e din ce în ce mai greu de procurat această varietate de clei, obținută din pielea de iepure şi pe care o găsim menționată în tratatul lui Cennino Cennini: acest clei posedă nişte calități remarcabile, în special de suplețe.

Cu atât mai mult e de regretat că aceste cleiuri din piele de iepure au, am putea zice, valoare de "marcă originală". Se găsesc uneori pe piață cleiuri de piele foarte mediocre. Cumpărarea unui clei din piele de iepure oferă certitudinea de a evita aceste cleiuri ale căror moduri de comportare sunt foarte mediocre (în special, ele pot avea proaste proprietăți filmogene/peliculare), în vreme ce cleiurile din piele de iepure sunt întotdeauna de bună calitate.

Cleiul de pergament

Este un clei care se obținea altădată prin fierberea pergamentelor. Cu toate că el nu mai e fabricat de ani de zile, întâlnim uneori menționarea acestui clei de piele în lucrări destul de târzii.

Cleiul de vână (de tendon)

Această varietate, obținută prin fierberea materiilor bogate în tendoane, în puternice țesuturi conjunctive, dă nişte cleiuri destul de închise la culoare, puternic mirositoare, cu o mare putere de lipire şi, implicit, de retracție. Cleiurile de vână nu prea î-şi au locul în pictură. Sunt mai curând cleiuri de ebenist (tâmplar de mobile în abanos), puterea lor prea mare de lipire şi de retracție fiind mai primejdioasă ca orice altceva pentru opera pictată. Pictorii vor trebui să ia bine seama să nu confunde cleiurile de vână cu celelalte varietăți de cleiuri de piele: o încleiere cu clei de vână s-ar dovedi foarte primejdioasă pentru pânza şi pictura ce va să vină. Aceste cleiuri se pot totuşi dovedi de interes în cazul asamblării unor panouri de lemn: ele oferă garanția unei lipiri foarte puternice şi durabile.

Cleiul de oase

Foarte apropiate de cleiurile de vână din punctul de vedere al pictorilor, cleiurile de oase suscită aceleaşi comentarii ca cel de mai sus.

"Cleiul" de piele

Folosit la singular, termenul de clei de piele desemnează toate varietățile de cleiuri de piele care nu sunt nici gelatine, nici cleiuri TOTIN, nici cleiuri de vână sau de oase sau orice alt tip anume de clei de piele. Trebuie, deci, să nu avem încredere când auzim expresia <<clei de piele >>, căci ea poate fi denumirea generică a unui ansamblu de cleiuri obținute prin fierberea materiilor bogate în colagen, sau tot un termen generic, dar cu sens mai restrâns, care regrupează ansamblul cleiurilor de piele care nu aparțin vreunei varietăți bine definite.

În această carte, vom face diferența între cleiurile de piele (care desemnează totalitatea cleiurilor pe bază de colagen) şi cleiul de piele (înțelegând prin aceasta cleiurile de piele care nu sunt nici gelatine, nici cleiuri de vână sau oricare altă varietate bine definită de clei).

Sub numele de "clei de piele" vom găsi deci toate cleiurile pe bază de colagen care nu se disting printr-un comportament anume, bine definit. Ele vor fi cele mai bine reprezentante ale calităților generale ale cleiurilor de piele.

Celelalte varietăți de clei de piele

Lectura tratatelor de pictură arată că pictorii au utilizat altădată un mare număr de varietăți de clei de piele: cleiul de mănuşi, cleiul de Flandra, cleiul de Anglia etc. În general, numele acestor diferite cleiuri indică fie corpul sau corpurile cu (din) care au fost obținute (cleiul de mănuşi, de exemplu), fie originea lor geografică (cleiul de Flandra, de ex.).

Nu vom vorbi aici de toate aceste cleiuri care astăzi au dispărut şi ale căror proprietăți nu le mai ştim. Putem în mod logic bănui că toate au avut proprietăți foarte asemănătoare celor ale cleiurilor de piele folosite azi.

PROPRIETĂȚILE CLEIURILOR DE PIELE

"Nu e mai bun ca acesta în lume"
Cennino Cennini

Cleiurile de piele sunt din ce în ce mai puțin utilizate de pictori, într-atâta încât e uneori dificil să poți să-ți procuri aşa ceva de la negustorii de culori. Această abandonare (a folosirii acestor cleiuri), este în mod clar unul dintre exemplele cele mai revelatoare ale dispariției meseriei pictorilor.

Într-adevăr, cleiurile de piele sunt nişte cleiuri excelente (şi, vom vedea, ele sunt mai mult decât simple cleiuri), putem spune chiar că sunt nişte materiale indispensabile pictorilor.

Lucrările de tehnica picturii stau mărturie: pictorii au folosit şi apreciat întotdeauna cleiurile de piele.

Într-adevăr, cleiurile de piele conjugă un mare număr de calități, ba chiar dețin exclusivitatea în privința unora dintre acestea:

Sunt foarte bune cleiuri pentru impregnare, care asigură legături puternice şi durabile şi sunt excelente cleiuri care garantează lipiri (colaje) puternice şi care se păstrează (durează) bine. La modul general, sunt materiale foarte performante. Vom vedea mai departe că multiplele lor <<competențe>> le permit să depăşească simplul rol de cleiuri pentru impregnare şi de cleiuri de lipit. Dat fiind numărul lor mare de proprietăți, nu vom putea totuşi să le detaliem pe toate. Cu titlu indicativ, vom nota că într-o lume dominată de materii / materiale sintetice, în domeniul extrem de exigent al filmelor fotografice, cleiurile de piele rămân singurele materiale capabile să răspundă calităților cerute de anumite emulsii fotografice.

Sunt materiale uşor de utilizat. Diluabile cu apă, puțin mirositoare, absolut, non-toxice (un pateu în gelatină nu este nici mai mult nici mai puțin decât un pateu înconjurat de un clei de piele foarte pur), fără să murdărească (sculele, planşa de lucru se pot spăla uşor cu apă caldă),

cleiurile de piele se utilizează cu uşurinţă(sub rezerva, că totuşi, trebuie să ai o bună cunoaştere a proprietăţilor lor).

Sunt materiale ieftine. Încleierea regulată de suporturi de format mijlociu presupune consumarea relativ rapidă a unei importante cantităţi de clei. Un kg de clei de piele sub formă de foaie (tăbliţă) sau pulbere îngăduie să se facă între 10 şi 14 litri de clei la un cost foarte mic.

- Sunt materiale uşor de stocat. Între 3 şi 4 kg de extras sec de clei de piele într-un atelier înseamnă o rezervă de 30- 50 de litri de clei. Veritabile cleiuri "cleiuri linofilizate" (ca nescafe-ul de mai târziu), ele sunt în acelaşi timp uşor de transportat şi de depozitat (să ne imaginăm un pictor obligat să cumpere şi să stocheze câte 15 litri de clei o dată, sau chiar mai mult). Sunt materiale foarte polivalente. Cleiuri pentru impregnare, cleiuri pentru lipit, dar şi liant, aglutinant, coloid protector etc. Fără a intra în amănunte aici, putem spune că cleiurile de piele sunt adevărate "slujnice bune la tot felul de treburi".

Sunt materiale care se comportă foarte bine la îmbătrânire. Cunoscute de când omul realizează colaje lipiri, cleiurile de piele au făcut dovada bunei lor rezistenţe la timp.

Sunt materiale compatibile cu materiile şi materialele folosite în mod curent în pictură. Excepţie făcând de anumite calităţi destul de acide, cleiurile de piele se potrivesc fără probleme cu constituienţii obişnuiţi ale unei picturi ; ele posedă chiar o afinitate reală pentru unii dintre ei (suporturile de origine celulozică, creta, ipsosul de pildă).

Sunt nişte puternici agenţi de întindere. Ceea ce vrea să spună că în timpul uscării lui, un clei de piele se retractă şi "trage" (întinde) puternic suprafaţa pe care e pus. O hârtie lăsată liberă (neprinsă de nimic) pe care e întins un strat de clei de piele se va rula puternic în cursul uscării. Această proprietate trebuie considerată un defect sau o calitate? Putem spune că, la fel ca în cazul multor alte materiale, cleiurile de piele au în această privinţă defectele calităţile lor: bine folosită de pictor, forţa de retracţie a unui clei de piele poate fi un aliat preţios, ajutând la întinderea pânzei; prost stăpânită, ea se va dovedi, dimpotrivă, un adversar redutabil, o hârtie întinsă dată cu un clei de piele prea puternic se va rupe. Cleiurile de piele sunt materiale cu o puternică personalitate, potenţialmente atât primejdioase cât şi preţioase ca ajutor. Regăsim aici modul de abordare pe care l-am privilegiat în cazul suporturilor de origine celulozică: necesitatea de a cunoaşte, de a nu contraria şi chiar de a folosi reacţiile unui material care are "un caracter anume".

CLEIURILE DE PIELE MODIFICATE

Găsim în manualele de tehnici ale picturii, şi mai ales în manualele făcute "după ureche", după "zvonuri de reţete", un mare număr de

reţete de cleiuri de piele cărora le-au fost adăugate diferite substanţe: melasă, zahăr, miere, glicerină etc.

Cea mai mare parte a acestor reţete pornesc dintr-o grijă lăudabilă: a face mai suplu un clei care, cu timpul, urmează cu greutate mişcările neîncetate ale suportului (să reamintim că suporturile pentru pictură sunt cel mai adesea suporturi de origine celulozică, adică suporturi cu o mişcare continuă, care "urmează" umiditatea atmosferei). Pentru aceasta, susţinătorii unor asemenea reţete pleacă de la principiul simplu după care: un clei de piele, cu vârsta, îşi pierde progresiv umiditatea, pe care o conţine, fenomenul acesta fiind, pare-se, cauza pentru care cleiul îşi pierde suplеţea. A menţine cleiul de piele la un anumit grad de umiditate adăugîndu-I o substanţă avidă de apă ar putea deci, teoretic, să ajute cleiul să-şi păstreze o anume suplеţe. Experienţa arată însă că, vai, nu e nicidecum aşa. Astfel de reţete n-au făcut dovada calităţilor lor, dimpotrivă: menţinute la un înalt grad de umiditate, de regulă cleiurile mucezesc. Cum spunea, încă în sec. al XVII-lea Turquiet de Mayerne*, referitor la cleiul de piele care a fost amestecat cu miere: "*Nu face doi bani, ...tabloul mucezeşte** văzând cu ochii"*.

Alte reţete răspund uneori altor preocupări: de pildă, reţetele care, adăugând oţet la clei, îşi propun să obţină cleiuri de piele mai fluide (aceste reţete dau atunci peste problema puternicei aciditâţi pe care oţetul o transmite tot cleiului). Sau, de exemplu, reţetele care adaugă un fungicid la clei în speranţa că acesta din urmă nu va mai putrezi (se pune atunci problema permanenţei acţiunii fungicidului, a toxicităţii sale şi a toxicităţii sale şi a posibilelor sale migraţii spre stratul pictural sau spre suport).

De manieră generală, fără să fie posibil să studiem aici toate reţetele diverse de clei de piele, justificările compoziţiilor lor şi rezultatele pe care le au, putem zice că e valabilă această regulă simplă: *cleiurile de piele sunt suficiente aşa cum se prezintă ele (fără vreun alt adaos),că ele trebuie întotdeauna folosite pure.*

În buna stăpânire a modului de preparare, a utilizării şi apoi a condiţiilor de conservare se află secretul unei utilizări reuşite a unui clei de piele, şi nu în reţetele care-I adaugă diverşi adjuvanţi care se dovedesc în cele din urmă "incapabili".

*Reputat medic şi prieten cu numeroşi pictori, Turquet de Mayerne (Geneva 1573-Chelsea 1655) ne-a lăsat unul din cele mai bune manuscrise care există despre tehnicile pictorilor secolului al XVII-lea, şi mai ales ale lui Van Dyck şi Rubens. Textul său foarte

bogat în informaţii şi care se prezintă sub formă de notiţe este uneori neclar,dar observaţiile sale, care par adesea luate chiar în atelier ("vidj", am văzut, notează el frecvent) au o valoare deosebită.
**mucegăit

Ilustraţia de la pg. 107: Diferitele cleiuri naturale (de la stînga la dreapta şi de sus în jos): cleiul de piele sub formă de granule, cleiul de vână (de tendon), cleiul de oase, dextrina, cleiul de piele sub formă de foaie, cleiul de peşte sub formă de membrane, un clei de peşte sub formă de filamente şi gelatina.

CLEIURILE DE PESTE

De o compoziţie foarte apropiată aceleia a cleiurilor de piele (ele au drept component principal colagenul), cleiurile de peşte au o reputaţie aproape mitică în pictură.

În fapt, trebuie făcută diferenţa între două tipuri de clei de peşte.

Cleiurile de peşte "inferioare". Uneori s-au găsit pe piaţă, deşi de o manieră aproape confidenţială, cleiuri de peşte destul de ieftine, puternic mirositoare, de origine şi preparare vizibil mediocre – dovadă numeroasele impurităţi prezente în aceste cleiuri. Se pare că astăzi nu se mai găsesc astfel de cleiuri, cel puţin în magazinele de specialitate pentru artişti, ceea ce nu e de plâns din punctul de vedere al pictorilor. În afară de efectul estetic îndoielnic pe care aceste cleiuri îl transmiteau operelor pictate (o pictură realizată cu aceste cleiuri avea un adevărat miros de peşte, ceea ce era destul de derutant), evidentul caracter grosolan al preparaţiei lor te lăsa să bănuieşti că nici calităţile lor nu erau prea elevate.

De altfel, e foarte probabil că pictorii de altădată contrar legendei cunoşteau aceste cleiuri de peşte de calitate inferioară.

Şi în această chestiune, Turquet de Mayerne s-a exprimat la vremea sa cu tărie*: "Signor Antonio Van Dyck a încercat să impregneze cu clei de peşte, dar mi-a zis că suprafaţa "de clei "se coşcoveşte… care va să zică nu e bună de nimic".*

"Adevăratele" cleiuri de peşte. Acestea, care au reputaţia de a fi ceva mai puţin colante decât cleiurile de piele, dar mult mai suple, ar fi nişte cleiuri excelente. Ele au fost foarte folosite la facerea icoanelor, unde ar fi dat dovada excelentelor lor calităţi. Trebuie să ne înţelegem bine aspra termenului de clei de peşte, sau mai degrabă asupra a ceea ce ni se pare necesar să numim "adevăratele" cleiuri de peşte: în principiu, un adevărat clei de peşte e făcut exclusiv din vezica (băşica) înotătoare a nisetrului (sau păstrugii). Ceea ce explică preţul lor mare şi greutatea cu care se procură (ele sunt azi aproape imposibil de găsit). Un adevărat clei de peşte trebuie

întotdeauna să fie cumpărat "în membrane" : adică el nu se prezintă sub formă de tăblițe (sau folii), de pulbere sau "perle", ci sub formă de membrane fine translucide, uşor suple. Prezența acestor membrane, care nu sunt nici mai mult nici mai puțin decât vezicile înotătoare uscate este într-adevăr singura posibilitate pentru pictor de a avea certitudinea că el a cumpărat un adevărat clei de peşte, şi nu vreun înlocuitor oarecare.

Dextrinele

Aceste cleiuri pe bază de amidonuri fierte nu sunt aproape niciodată recomandate drept cleiuri pentru impregnare. Din fericire – căci dextrinele sunt cleiuri foarte mediocre, care îngălbenesc şi devin casante cu timpul; aşadar, folosirea lor pentru impregnare trebuie proscrisă în mod absolut.

Cleiurile de pastă

Le vom menționa doar; le aflăm pomenite drept cleiuri pentru impregnare în doar câteva, rare, tratate de pictură. Nu trebuie folosite în nici un caz pentru impregnare.

Noile încleieri

CLEIURI PE BAZA DE RAŞINI VINILICE

Fabricanții de produse pentru artişti au fost ispitiți foarte repede de flexibilitatea şi bunele rezultate ale răşinilor sintetice perfecționate de chimie după al doi-lea război. Chiar de la începutul anilor '60 au apărut pe piață cleiuri pe bază de răşini sintetice vinilice. Flexibile, comportându-se bine față de diferiții constituienți ai picturilor/culorilor, au demonstrat că, în ciuda bunei păreri a multor pictori, modernitatea unui produs nu este garanție de perfecțiune. Multe din aceste cleiuri puneau problema ieşirii la

suprafață a plastifiantului (plastifiantul se separă de filmul cleiului şi urcă la suprafață.

CLEIURILE PE BAZA DE RĂŞINI ACRILICE

Din această cază, în zilele noastre, aproape toți fabricanții propun cleiuri pe bază de răşini acrilice cu plastifianți interni. Uşor de aplicat, având o bună compatibilitate cu diferitele tipuri de suporturi şi grunduri, aceste cleiuri par să dea rezultate foarte satisfăcătoare (în ciuda faptului că nu se poate spune că au trecut şi proba timpului). Sunt de făcut şi câteva reproşuri.

Ca toate corpurile sintetice, îi răpesc pictorului posibilitatea de a-şi cunoaşte bine materialele. Atunci când cumpără un clei de piele, pictorul ştie oarecum cu ce are de-a face; atunci când cumpără UN clei din răşini sintetice, nu poate decât să se încreadă în seriozitatea fabricantului care a selecționat pentru el una sau mai multe răşini despre care nu ştie nimic.

În mare, cleiurile din răşini sintetice dau filme mai puțin bune, mai puțin uşoare decât încleierile pe bază de clei de piele, lucru ce poate fi supărător pentru anumite tehnici.

Şi, în sfârşit, nu "întind" (trag) suporturile flexibile pe care sunt aplicate. Spre deosebire de cleiul de piele care, atunci când se usucă se strâng puternic mărind tensiunea pe suporturile flexibile, cleiurile sintetice se usucă fără să se strângă. Acest lucru poate fi UN avantaj, aceste cleiuri sunt mai puțin sensibile decât cleiurile de piele; dar poate fi şi UN dezavantaj, în măsura în care nu pot contribui la tensiunea asupra pânzei, precum cleiurile de piele.

DIFERITELE FUNCŢII ALE IMPREGNĂRILOR CU CLEI

Operaţiune rapidă şi uşor de executat, impregnarea cu clei nu lasă în stratigrafia operei pictate decât un foarte fin strat cu clei, repede acoperit şi repede uitat, al cărui rol pare, din această pricină, absolut neglijabil. Nu e deloc aşa însă. Dimpotrivă, tocmai acestui discret strat de clei i se datorează un mare număr de funcţii care vor fi "vitale" pentru executarea operei pictate şi pentru supravieţuirea ei. A crede că impregnarea e o operaţiune superfluă şi care poate fi neglijent tratată este o gravă eroare, a căror consecinţe sunt deseori repede vizibile. Pictorul nu va trebui niciodată să piardă din vedere că impregnarea, ea singură, asigură multiple funcţii.

- Ea asigură legătura între suport şi stratul de pictură. Deşi unii pictori vor fi avut dureroasa experienţă a acestui fapt neutilizând impregnarea cu clei, cu toate acestea nu toţi sunt conştienţi că stratul pictural nu se leagă bine direct de suport. Crăpăturile premature, scorojelile, deplasările arată că problema legăturii dintre stratul pictural şi suport există. Pentru un mare număr de perechi de suport/strat pictural, impregnarea cu clei a suportului e indispensabilă pentru a asigura o legătură fără probleme a celor două materiale. Înţelegem uşor cum de impregnarea cu clei leagă un strat de pictură de suportul lui dacă ne amintim că majoritatea suporturilor folosite în pictură sunt suporturi de origine de origine celulozică

Care sunt caracteristicile acestor suporturi?

Ele sunt avide de lichide şi sunt organizate în fibre.

Ori, încleierea va profita cel mai bine de aceste două proprietăţi ale suporturilor de origine celulozică pentru a asigura stratului de pictură ce .urmează a fi aplicat cele mai bune condiţii de acroşare ("prindere").

Clei pentru impregnare lichid,

Când cleiul de impregnare e dat pe suport, el e aspirat în acelaşi timp de anfractuozităţile (neregălarităţile) reţelei de fibre şi de grupările chimice avide de apă care căptuşesc fibrele* el pătrunde în porii lemnului, se introduce între fibrele pânzei.

* vezi suporturile de origine celulozică

Clei pentru impregnare uscat

Uscându-se, cleiul va realiza ca nişte crampoane de clei întărit profund încrustate în suport. Încorsetând fibrele, umplând porii, cleiul se va ancora (prinde bine) în suport.

Impregnarea cu clei realizează astfel o foarte bună legătură înspre suport.

Pe de altă parte, impregnarea oferă straturilor care vor urma o suprafaţă de asemenea bogată în minuscule neregularităţi acoperite cu un strat fin de clei. Legându-se de clei – pentru care ele dovedesc o reală afinitate - ,acroşându-se de asperităţi, straturile de preparaţie sau de materie picturală se vor lega intim de o impregnare care permite deci şi o bună legătură în partea dinspre stratul de pictură.

- Impregnarea cu clei izolează suportul de stratul de pictură. Celuloza se degradează foarte repede în contact cu anumite substanţe, mai ales cu uleiurile. Se înţelege deci întreaga importanţă pe care o are o impregnare cu clei capabilă să izoleze, aşadar, un suport de origine celulozică de pelicula de ulei a preparaţiei sau a stratului de pictură.

Nu rareori se întâlnesc tablouri destul de recente pictate cu ulei şi a căror pânză nu a fost impregnată cu clei. Asemenea pânze în contact direct cu uleiul prezintă repede un aspect foarte caracteristic: ele sunt foarte întunecate, foarte casante, la atingere se simte că nu mai au nici un fel de suplețe, ele se sfărâmă aproape în mână. Există chiar o expresie consacrată care denumeşte acest tip de pânze: se spune “pânze arse”.

Încleierea suporturilor de origine celulozică pe care vor veni să se pună pelicule de ulei este deci absolut indispensabilă.

- Impregnarea cu clei modifică porozitatea suportului. Penetrând în porii suportului, impregnarea cu clei nu numai că va pregăti un bun acroşaj al stratului de pictură sau al preparaţiei, ci va şi reduce marea porozitate a suporturilor de origine celulozică. Un pictor care ar voi să facă

economie, nemai apelând la impregnarea cu clei şi va picta astfel direct pe pânza naturală va vedea primele straturi de pictură aproape dispărând cu totul în suport. Îi va trebui o cantitate mare de culoare ca să "umple" suportul şi, încă, de-a lungul executării tabloului său, oricât de bogată şi groasă ar fi materia picturală, tot va întâlni efectele [negative] provocate de acest suport celulozic care nu a fost impregnat cu clei. Migrații intempestive ale liantului, tonuri /culori întunecate, mohorâte (embus), matitatea generală vor veni să-i amintească faptul că suportul n-a fost acoperit (astupat) cu clei.

- În fine, impregnarea cu clei creşte şi fixează tensiunea suporturilor de origine celulozică suple* adică pânzele şi hârtia. Cleiurile pentru impregnare, în cursul uscării lor, se vor retracta şi "trage" suportul. Tensiunea unei hîrtii menținute, a unei pânze pe şasiu va fi mult crescută prin încleiere. Din punctul de vedere al tensiunii suporturilor de origine celulozică suple, încleierea prezintă două avantaje.

Pe de o parte, ea permite obținerea unor foarte bune (întinderi) ale pânzelor şi hârtiilor, chiar de o foarte mare suprafață, fără ca pictorul să trebuiască să folosească forțe de întindere inițiale foarte ridicate, lucru destul de greu de pus în practică şi de stăpânit. Fără creşterea tensiunilor pe care o provoacă imprimarea cu clei, tensiunea pânzelor de mare suprafață ar necesita asemenea forțe de întindere încât doar pictorii înzestrați cu o bună condiție fizică ar putea să practice marile formate. Grație încleierii, pictorii care î-şi cunosc bine meseria pot uşor evita, şi fără eforturi, suporturile moi, acele suporturi îngrozitoare pentru pictat, care se afundă sub pensulă.

Pe de altă parte, impregnarea cu clei va opri tensiunea suporturilor suple. O pânză poate fi lucrată când e întinsă pentru că firele care o compun posedă o anumită libertate de mişcare, care le permite să alunece unele în raport cu celelalte. Impregnarea cu clei, care lipeşte firele între ele, va bloca pânza. Odată încleiată, pânza va rămâne în starea de tensiune (de întindere) pe care i-o va fi dato pictorul. Cea ce reprezintă unul din rolurile prețioase ale încleierii dacă pictorul a întins bine pânza: ea e fixată în stare de echilibru.

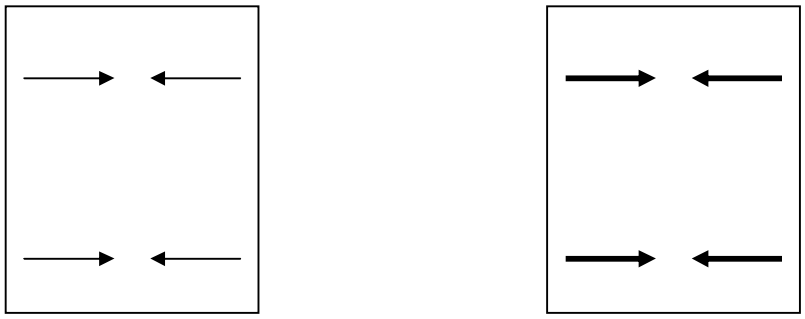
Cu toate acestea, impregnarea cu clei va fi o catastrofă dacă pânza o fost înainte prost întinsă.

În primul rând, odată pânza încleiată, ea e întrucâtva întinsă în mod ireversibil. O pânză încleiată când nu a fost întinsă perfect va fi imposibil de re-întins. Degeaba va încerca pictorul să o re-întindă după încleiere (de exemplu, dacă pentru rațiuni estetice lipsa de paralelism a firelor îl jenează), încleierea se va opune oricărei modificări a stării de tensiune, şi cel mai adesea remediul va fi mai rău decât răul inițial: blocată, apoi contrariată, pânza va prezenta pliuri şi buzunare, neregăsindu-şi nicidecum starea de întindere perfectă, echilibrată.

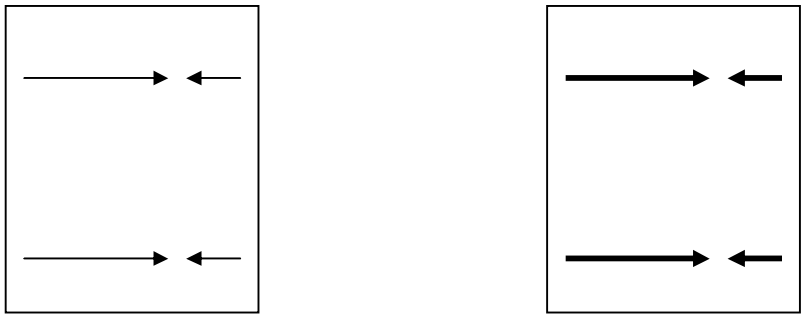
În al doilea rând, încleierea poate fi cel mai rău lucru pentru o pânză rău întinsă, căci ea poate provoca, foarte numeroase şi importante deformări ale suportului: pliuri, buzunare, ba chiar destrămări şi sfâşieri.

Pictorii nu trebuie niciodată să uite că sensibilitatea la apă a suporturilor de origine celulozică (cleiurile pentru impregnare au o mare cantitate de apă în ele), adăugată forței de retracție a cleiului, vor crea violente reacții de retragere, care vor trebui neapărat să se neutralizeze unele pe altele grație bunei întinderi (tensiuni) a pânzei.

* Această proprietate a încleierilor nu priveşte decât impregnările tradiționale cu clei; încleierile cu cleiuri pe bază de răşini sintetice nu "întind" "trag" suporturile.



Încleierea unei pânze bine întinse creşte tensiunea pânzei



Încleierea unei pânze prost întinse creşte dezechilibrele

Era uşor de ghicit că mariajul celor două "capete tari" care sunt suporturile de origine celulozică şi cleiurile pentru impregnare nu se putea face fără un minimum de precauții. Pe scurt cleiurile de impregnare prezintă numeroase avantaje dacă se respectă regula următoare: *numai suporturile perfect întinse vor putea primi încleierea.*

TEHNICI DE ÎNCLEIERE

Tehnici de aplicare a cleiurilor tradiționale

Studiul diferitelor cleiuri ce pot fi utilizate ca cleiuri de încleiere care se manifestă, în domeniul tehnicilor tradiționale, cleiurile de piele erau singurele cu care putem avea certitudinea de a obține încleieri de calitate.

Nu vom vorbi deci în acest capitol decât de tehnicile de încleiere ce utilizează cleiuri de piele. Ni s-a părut inutil să descriem tehnici de încleiere ce dau rezultate proaste, ca de exemplu cele care utilizează dextrinele.

PREPARAȚIA CLEIURILOR DE PIELE

Cleiurile de piele nu sunt vândute gata pregătite de a fi întrebuințate, ele se cumpără sub formă de pudre sau de plăci din materiale uscate care trebuiesc să fie dizolvate şi fierte în apă; ele cer o anumită pregătire. Ar trebui încă de la cumpărare să ne decidem la cleiurile de piele pudră sau cleiuri de piele în plăci?

Contrar a cea ce gândim desigur, condiționarea unui clei de piele nu prevesteşte deloc aceste proprietăți. Îl întâlnim în plăci sau în pudră exact aceeaşi calitate, cleiul de piele pudră fiind obținut sfărâmând cleiul în plăci.

Cleiul de piele pudră trebuie să fie preferat cleiului de piele în plăci: el are avantajul de a putea fi fracționat şi cântărit cu precizie foarte uşor spre deosebire de cleiul în plăci care nu poate fi utilizat cu precizie decât cu prețul unor operații complexe şi obositoare de sfărâmare şi cântărire după ce a fost înmuiat.

Înmuierea cleiurilor de piele

Înainte de a fi fiert, un clei de piele trebuie să fie pus la muiat în apă timp de mai multe ore (2 la 3 ore minimum dar cel mai bine este o muiere de 12 ore). Cleiurile de piele sunt compuse din molecule foarte lungi formând întrucâtva o rețea complexă în care apa nu poate pătrunde decât foarte încet. Muierea permite apei să pătrundă bine între molecule cea ce va favoriza o dizolvare lentă. Această pătrundere a apei într-un clei de piele este de altfel vizibilă: în timpul muierii granulele de clei se măresc pentru a atinge la sfârşitul muierii un volum peste măsură de mare față de volumul inițial.

Dacă nu vreți să vă complicați în operații complexe de fracționare, va trebui încă de la operația de muiere să calculați cantitatea de apă care va fi utilizată pentru a realiza cleiul, pentru a putea muia încă de la început cleiul în volumul de apă care îi va da concentrația dorită. Calculul raportului apă clei este extrem de important căci de el va depinde în mare măsură calitățile cleiului.

Un clei făcut cu 20 gr. de pudră de clei de piele dizolvat şi fiert în 100 ml. De apă, va fi un clei foarte puternic, adică un clei posedând o mare forță de lipire, o putere de retracție foarte ridicată şi o slabă fluiditate.

Un clei de piele făcut cu 5 grame de pudră de clei dizolvat şi fiert în 100 ml de apă va fi din contra un clei foarte slab sau altfel spus, un clei având o putere de lipire mai puțin pronunțată, "trăgând" puțin suprafața pe care este pus şi prezentând o mare fluiditate.

Pentru a exprima rapid şi într-un mod practic acest raport între cantitatea de material uscat de clei şi apa în care este dizolvat şi fiert se va vorbi de clei la 5 sau 6 sau x grame fiind întins doar când cantitatea de apă nu este precizată, se sub înțelege că cleiul pudră este dizolvat în 100 ml apă.*

Ambele cleiuri alese în exemplele precedente vor fi numite clei de piele de 20 grame şi clei de piele de 5 grame.

Se va vorbi de asemenea de clei de piele de mai mică sau mai mare concentrație, ceea ce va fi sinonim cu cleiuri mai mult sau mai puțin bogate în materii uscate sau de cleiuri mai mult sau mai puțin puternice.

Expresia "materie uscată" va fi întrebuințată pentru a se face bine diferența între cleiul de piele pudră, aşa cum este cumpărat de la negustor şi cleiul de piele "final" dizolvat şi fiert în apă.

*unii practicieni utilizează expresia “clei de piele atât la sută”. UN clei făcut cu 10 grame de material uscat în 100 mililitri de apă se spune 10 %. Această denumire este relevantă, dar calculul ne arată altceva (10 + 100 fac UN total de 110 grame de materie; 100 x 10 = 9, deci cleiul este în fapt 9 %), cea ce poate duce la confuzii. 110

Calculul concentrației cleiului

Concentrația unui clei de piele va trebui să fie controlată cu grijă. Din lipsa unei cunoaşteri perfecte a puterii cleiului, vor putea surveni numeroase accidente: o încleiere făcută cu un clei prea puternic pentru suport îl va trage şi va provoca accidente: pliuri, rupturi etc.; o încleiere prea slabă va provoca alte tipuri de accidente: suportul imperfect izolat şi acoperit “astupat” cu un strat de clei prea fin se va degrada în contact cu un strat pictural de ulei, materia picturală va migra în suport, etc.

În domeniul picturilor vom reține regula următoare: *un clei de piele întrebuințat în pictură este întotdeauna un clei a cărui concentrație este cuprinsă între 5 şi 11 grame*** (în afară de cazul lipirii panourilor de lemn, sau de cleiuri cu concentrație foarte ridicate, superioare celor de 20 grame sunt recomandate).

Nu vom preciza încă de acum concentrația cleiurilor de piele întrebuințate pentru a încleia într-adevăr, în funcție de suporturi, se vor utiliza cleiuri de concentrație variate. Ne vom raporta la acestea în pasajul asupra tehnicilor de lipire a diferitelor suporturi pentru a şti cu câte grame trebuie realizat cleiul.

Evident, veți putea avea nevoie de o cantitate de clei inferior sau superior la 100 mililitri de apă pentru câteva grame de clei pe care le dau formulele de bază.

Pentru a fi sigur că se respectă raportul materie uscată / apă, cel mai simplu este să se recurgă la o cantitate de apă şi de clei care să fie un multiplu sau un divizor al raportului inițial. Astfel, pentru un clei de piele de 9 grame, se vor dizolva 4,5 grame de materie uscată în 50 mililitri de apă sau 18 grame în 200 mililitri sau 36 grame în 400 mililitri, etc. în funcție de nevoi.

Grație acestei simple reguli de 3 simple, foarte uşor de a fi utilizată, veți putea prepara cleiuri după trebuință.

Veți observa folosirea acestei utilizări de clei prezentând “gramaje diferite, ****** Această utilizare permite obținerea unor rezultate tehnice şi estetice remarcabile. Ea permite obținerea unor pânze superbe.***

**Pictorii consacraţi vor fi surprinşi de mulţimea concentraţiilor de clei pe care le vom recomanda, toate tratatele vechi sau contemporane se pun de acord recomandând în toate circumstanţele cleiuri făcute cu 10 grame de clei dizolvat în 100 grame de apă. Alegerea unei concentraţii aşa de sistematic şi atât de (elevate) ridicate este după părerea mea o gravă eroare, care explică bine accidentele care afectează numeroase opere recente.

*** în cursurile mele, această operaţie ne este atât de familiară şi atât de preţioasă încât am creat în acelaşi timp verbul<<gramatică>> un clei .

Fierberea cleiurilor de piele

După ce cleiul s-a muiat mai multe ore exact în cantitatea de apă necesară fabricării lui el poate fi fiert.

Prepararea cleiurilor de piele este foarte uşoară şi foarte rapidă şi această simplitate este uneori înşelătoare: unii pictori cred că o dată ce raportul material uscat / apă a fost bine dozat, prepararea cleiului, adică fierberea lui poate fi făcută fără precauţii deosebite. Este o eroare. Dacă este adevărat că fabricarea nu necesită nici material şi nici operaţii foarte complicate, unele reguli trebuie neapărat să fie respectate, fără de care cleiurile obţinute vor fi de o calitate mediocră sau chiar periculoasă, căci vor fi foarte degradate.

În timpul fierberii va trebui să respectaţi următoarele puncte:

Un clei de piele este totdeauna fiert la bain–marie şi la foc mic. Ca toate proteinele *, aceste cleiuri se degradează la căldură foarte mare. A vrea să se facă economie de timp, ( ) punând cleiul direct pe foc sau într-un bain–marie foarte cală, este un calcul rău: cleiul obţinut va fi degradat, sau altfel spus de proastă calitate.**

Un clei de piele nu trebuie să fiarbă niciodată. Un clei care ar avea câteva bolboroseli, va trebui aruncat fără remuşcări. O fierbere sau un început de fierbere este semnul sigur că cleiul a fost expus unei temperaturi prea înalte şi deci este degradat.

Materialul utilizat în contact cu cleiul trebuie să fie totdeauna foarte curat. Nu trebuie făcută muierea sau fierberea cleiului în vase murdare. Se reproşează uneori cleiurilor că sunt mucegăite. Experienţa arată, că încă de la muiere sau fierbere un lipici riscă să fie contaminat de micro-organisme (încă de la fierbere, el adună căldură şi umiditate, două din condiţiile ideale de dezvoltare a mucegaiului). Veţi fi foarte vigilenţi în cea ce priveşte curăţenia materialului, este păcat şi chiar grav de a utiliza clei contaminat. un clei în curs de degradare datorită ciupercilor va fi sursa multor accidente deslipirea stratului pictat, dacă acest clei a servit la acoperirea pânzei, mucegăirea ansamblului şi a materiei picturale dacă a servit ca liant etc.

Nu veţi uita să interpuneţi un capac destul de gros între fundul recipientului cu clei de piele (cel mai bun este un borcan de sticlă) şi cratiţa pentru bain-marie. Fără o asemenea precauţie se întâmplă des ca recipientul în contact direct cu oala să se spargă.

* Sunt numite proteine, o clasă foarte importantă de molecule gigant care au o mare pondere în constituţia fiinţelor vii. Colagenul, constituent principal al cleiurilor de piele este o proteină.
**

Această precauţie este de asemenea indispensabilă pentru a evita ca cleiul, la fundului recipientului să suporte o temperatură excesivă pentru că ar fi într-un contact aproape direct cu oala bain–marie.

După aproape un sfert de oră, pentru o mică cantitate de clei (100 la 200 mililitri; pentru cantităţi mai mari, va trebui mai mult timp), cleiul are un aspect lăptos, granulele de clei sunt toate dizolvate (agitaţi cleiul, căutând la fund pentru a fi sigur că lipiciul s-a dizolvat) lipiciul este fiert (copt).

Filtrarea cleiurilor de piele

Normal, dacă cleiul este de bună calitate şi dacă a fost pus la înmuiat timp suficient, această operaţie este inutilă.

Totuşi se poate întâmpla ca, grăbiţi de timp, nu aţi pus cleiul la muiat timp suficient, sau aţi cumpărat un clei de proastă calitate. În acest caz, trebuie să-l filtraţi pentru a elimina fie impurităţile (datorate unui clei de proastă calitate) fie granule de clei care nu s-au dizolvat (pentru că cleiul nu a fost pus la muiat timp suficient).

Dacă vă îndoiţi, veţi avea tot interesul de a filtra, un clei care nu este pur fiind extrem de jenant, mai ales dacă serveşte pentru tratarea pânzei. Cel mai bine este să se folosească o simplă strecurătoare de ceai. O singură filtrare cu o astfel de strecurătoare dă garanţia de a avea totdeauna cleiuri foarte pure.

(Un gest simplu care poate evita necazuri atunci când prepararea sau calitatea cleiului nu este sigură: filtrarea cleiului).

Utilizarea cleiurilor de piele

O dată cleiul fiert, vă sunt oferite două soluții; el poate fi utilizat imediat, încă cald sau lichid, sau poate fi lăsat deoparte, pentru a fi utilizat ulterior. Cleiul răcindu-se se transformă în gel. Lichid la origine, îşi schimbă starea şi se transformă într-un solid mai moale, gelatinos în câteva ore, cleiul devine un gel.* Dacă vom vrea să-l re-utilizăm, va fi suficient să-l reîncălzim întotdeauna în bain-marie, câteva minute pentru ca să redevină lichid şi pentru a-şi redobândi proprietățile de clei.

Reâncălzirea cleiurilor

Este bine să pregătim dimineața o cantitate importantă de clei pe care o reîncălzim pe parcurs când avem nevoie. ……++++++++.

Totuşi, este bine de ştiut că ciclurile repetate reîncălzire / rerăcire "obosesc" cleiul. După patru cinci cicluri, luarea gelului se face mai greu, cleiul se degradează. Veți avea tot interesul să utilizați o altă tehnică atunci când aveți nevoie de clei de piele de mai multe ori în aceiaşi zi: cea a lipiciului "în pateu".

Cleiul de piele "în pateu"

Veți prepara cleiul ca de obicei şi-l veți lăsa să se răcească într-un recipient plat şi larg la care vom putea umbla foarte uşor. De fiecare dată când veți avea nevoie de clei, în loc să încălziți tot cleiul, veți decupa în gel o mică bucată necesară nevoilor noastre, pe care o veți încălzi separat în bain- marie. Această operație simplă vă va permite să utilizați ori de câte ori aveți nevoie de cleiul de piele, fără ca acesta să fie reîncălzit de multe ori.

Conservarea cleiurilor de piele

Cleiul de piele în gel poate fi conservat mai multe zile într-un frigider. Totuşi, trebuie să ştim că în stare de gel, cleiul mucegăieşte foarte repede. Veți evita să întrebuințați cleiuri mai vechi de 2 zile chiar dacă nu prezintă urme de mucegai. ‘’’’0000+++++++..

Diferitele tehnici de încleiere

CONCENTRAȚIA CLEIULUI DE PIELE

Pentru fiecare tehnică de lipire destinată unui suport particular, nu se va exprima concentrația printr-o singură cifră, de exemplu spunându-se că încleierea cu pensula a pânzelor necesită un clei de 8 grame, dar cu furculița de două cifre.

Deci, în funcție de calitatea cleiului, unele caracteristici ale suportului, temperatura şi higrometria atelierului (aşa după cum spune Watin: "… *pentru al doza convenabil, trebuie să consultăm anotimpul*) trebuie să analizați concentrația cleiului pentru a obține cele mai bune rezultate.

Vom da deci cele două concentrații între care va trebui să se situeze cleiul, şi vă va aparține decizia asupra ajustării concentrației între cele două valori limită în funcție de condițiile în care lucrați.

ÎNCLEIEREA PÎNZELOR

Ne vom aminti că pânzele destinate încleierii sunt suporturi de origine celulozică şi bine înțeles nu ar fi problema de a le încleia fără ca ele să fie fixate. * ne vom aminti de asemenea că o pânză nu poate fi încleiată (tratată) decât dacă întinderea sa este perfectă **.

Încleierea unei pânze se poate face în două feluri: cu pensula sau cu "sabia" (cuțitul) de încleiere.

ÎNCLEIEREA PÎNZELOR CU PENSULA

Concentrația cleiului de piele utilizat

Cleiurile utilizate pentru încleierea unei pânze cu pensula va avea concentrația cuprinsă între 7 şi 10 grame.

* a se vedea capitolul despre suporturi de origine celulozică.
**a se vedea pasajul despre rolul încleierilor.

Maniera de a proceda
(cum se procedează)

Primul lucru care se face se ia un clei de piele foarte cald, sau mai precis un clei a cărui preparare tocmai s-a terminat – amintiți-vă că acesta nu trebuie niciodată foarte tare încălzit, trebuie să puteți muia degetul fără să simțiți cea mai mică durere.

Fiți foarte vigilenți din acest punct de vedere: un clei care sa răcit prea tare, va da o încleiere nu prea fluidă, apropiată de un gel, care va rămâne la suprafață şi va da (va crea) o legătură rea, între suport / şi stratul pictural.

Gândiți-vă de asemenea că un clei prea cald va fi nu numai un clei degradat, ci şi un clei prea fluid care va trece prin pânză şi va da o tratare ineficace – singure numai suporturile de lemn vor suferi mai puțin din această cauză. Stăpâniți deci cu grijă temperatura cleiului, calitatea tratării va depinde mult de aceasta (veți fi de asemenea precauți dacă pânzele vor fi foarte mari, să deplasați cleiul cu tot cu bain- marie pentru ca el să păstreze aceeaşi temperatură în timpul încleierii (tratării).

Pânza plasată orizontal (o tratare se va face totdeauna la orizontal, pentru a evita scurgerile şi dezechilibrul repartiției cleiului), veți proceda în felul următor.

Veți încărca spalterul (cele mai bune pensule pentru încleiere sunt şpalterele de mărime medie, făcute cu păr de porc veritabil) potrivit şi veți începe să acoperiți cu un strat fin de clei un unghi al pânzei voastre.

Metoda de acoperire "în tablă de şah"

Aveți tot interesul, în timpul încleierii pânzei, să adoptați o tehnică bazată pe o progresie sistematică a acoperirii pânzei. Adoptarea unei tehnici de acoperire progresivă, metodică, va permite o tratare mult mai rapidă şi egală. Un penson care merge repede pe pânză va trece inutil peste aceleaşi locuri, va încărca cu prea mult clei unele părți, va lăsa altele descoperite şi va strica din cauza grabei o încleiere care va fi în final prea puțin bine reuşită.

Una din tehnicile de acoperire cea mai eficientă este metoda pe care noi o vom numi "în tablă de şah". Veți diviza mental pânza în atâtea "pătrate", corespunzătoare suprafeței pe care spalterul poate să-l acopere di una sau două încărcături. Veți acoperi pânza trecând de la un pătrat la altul.

Trebuie acordată multă importanță gestului: trebuie să fie în acelaşi timp rapid rapid, sigur şi precis.

Rapid. Trebuie, în acest scop, ca pânza să fie acoperită cel mai repede posibil astfel ca diferitele tuşe ale pensulei realizate cu clei cald, pot să se lege bine unele de altele, înainte ca ele să înceapă să se răcească sau, altfel spus, să se îngroaşe, apoi să devină gel. Încrucişarea trăsăturilor cu pensonul nu îşi au sensul, decât dacă este vorba de un clei lichid. Va trebui deci să nu uitați niciodată că o încleiere nu poate fi făcută efectiv decât într-o perioadă de timp foarte scurtă.

Sigur. Este necesar în egală măsură ca gestul să fie sigur, pentru că mişcările pensulei trebuie să întindă "tragă" bine cleiul de piele pe pânză cât mai bine posibil, şi în acelaşi timp să-l facă să pătrundă bine, şi să nu apăsăm pensula pe pânză, cea ce ar avea ca efect trecerea lui prin pânză, cea ce trebuie evitat cu orice preț. Nu vom putea detaila într-un text cu caracter general ca acesta, mecanismele destul de complexe care explică, că o încleiere care traversează pânza poate fi sursă de accidente importante. Să spunem pur şi simplu că atunci când cleiul trece prin pânză, riscul este mare, ca cleiul trecut pe reversul ei, să strice suprafața tratată provocând tensiuni ce dăunează echilibrului ulterior al pânzei (operei).

Precis. Sa explicat deja că cleiul de piele este în acelaşi timp (deodată) un clei dar şi un agent de tensiune. Este deci foarte important pentru echilibrul pânzei ca tensiunile pe care le exercită cleiul să se neutralizeze unele pe altele sau, altfel spus ca tratamentul să fie executat într-un mod egal. O pânză ce va prezenta de exemplu o zonă foarte bogată în clei şi o zonă lipsită sau săracă va fi repede o zonă de pliuri şi de îndoituri provocate de opoziția între partea pânzei în supratensiune (partea bogată în clei) care "trage" partea pânzei în subtensiune. Într-un mod general, ne vom aminti totdeauna importanța fenomenelor de tensiune pentru suporturile de origine celulozică, şi vom înțelege cât este de vital pentru operă că puternicul pericol potențial a acestor suporturi nu se găseşte exprimă din cauza unei încleieri inegale. *******++++++++???????

O privire atentă asupra lucrului executat în curs, o priză de şarjă regulată şi moderată a pensulei, un joc rapid şi lejer al încrucişărilor

pensulei, un clei de piele cald şi a cărui concentraţie corespunde tipului vostru de lucru, permiţând obţinerea unei încleieri foarte regulate.

Rezultatul

Având puţină abilitate, o încleiere reuşită se recunoaşte destul de uşor.

Mai întâi încă de la sfârşitul încleierii: veţi întoarce pânza, cleiul nu trebuia să o fi străbătut (traversat).

Dacă încleierea a traversat parţial sau total pânza este fie că cleiul a fost rău preparat (el este prea fluid, cea ce vine dintr-o proastă ştiinţă a concentraţiei sau a fierberii sale rău "conduse" realizate), fie că pânza a fost prost aleasă (semi- pânză), fie în sfârşit că gestul de pictor este greoi (pensula apasă prea puternic pe pânză).

Apoi, în ceea ce priveşte uscarea: o încleiere bine executată se usucă destul de repede (să spunem într-o zi, de exemplu) şi în mod egal.

În funcţie de uscarea sa, pânza va trebui să rămână bine întinsă, ea va prezenta chiar o supratensiune, nu va avea nici un pliu, relaxare sau îndoire ea se va usca în totalitate, adică toate zonele pânzei se vor usca cu aceeaşi viteză.

O pânză din care o parte va rămâne umedă după uscarea altor părţi, o pânză ce va prezenta deformări (pliuri, relaxări, înfundături, etc.) după uscare, va fi revelatoare pentru o încleiere rău făcută.

În sfârşit, dacă încleierea este complet uscată: pânza trebuie să prezinte un anumit aspect lucios, o uşoară strălucire caracteristică, care demonstrează că încleierea a fost corect executată.

Să notăm că pictorii leneşi care au crezut că pot trata o pânză prost întinsă, se vor înşela încă de la această primă etapă ispăşesc: încleind o pânză rău întinsă nu este o parte plăcută (??????????????????????????? ??????????)??=) Dezechilibrele de tensiune amplificate de lipire vor da un "rău caracter celulozic" al suportului ?????????????????. Aceşti pictori vor fi totdeauna obligaţi să reţină pânze ce vor prezenta după uscarea încleierii pliuri şi îndoituri.

În general se va începe un ciclu din care se iese greu: o pânză prost întinsă va antrena un tratament dificil de realizat ceea ce nu va reduce dezechilibrele, ci le va accentua. Vor trebui apoi să facă (hazardate) îndrăznețe re tensiuni. ????? ????????????????? ????????????????? ???????? ?? ????????????? ??????????????????????????? ?????????????+
Impresia ea însăşi va fi afectată de aceste straturi preliminare rău controlate, şi în sfârşit este aproape sigur că stratul pictural nu va fi din cele reuşite.

Se asistă adesea în domeniul tehnicilor picturale, la o succesiune de rateuri şi semirateuri care se antrenează unele pe altele şi care conduc la un adevărat "lanț al eşecurilor".

Se poate chiar spune că, contrar unei idei care ne-ar putea face să credem că straturile profunde ale operei pictate (suport, încleiere, preparare) sunt cele mai puțin importante din punct de vedere tehnic, numai apropiindu-se de suprafața operei, pictorul va putea avea o anumită libertate în raport cu cerințele tehnice pe care trebuie să le respecte. În concluzie, un strat pictural, nu răspunde unor considerații tehnice atât de stricte ca un suport sau un clei. *

ÎNCLEIEREA PÂNZELOR CU SABIA (CUȚITUL) DE ÎNCLEIERE

"Să ai o lamă de cuțit care să fie plană şi dreaptă ca o riglă…"

Cennino Cennini, *Carte de artă,* 1437

Citind tratatele de specialitate, se pare că altă dată pictorii tratau foarte rar pânzele lor cu un spalter, ci că ei au recurs la o unealtă azi dispărută şi a cărei existență este azi uitată de pictori: sabia de încleiere**. În numeroase scrieri găsim descrierea acestei "lama de cuțit care trebuie să fie plană şi dreaptă ca o riglă", pe care toți pictorii se pare că au folosit-o până la dispariția acestei meserii.

La simpla lectură a textelor, o asemenea unealtă ar părea deconcertantă. La prima vedere pare curios ca un clei să poată fi aşezat pe pânză cu un cuțit.

Dar dacă încercăm să tratăm pânzele cu UN instrument care se apropie cel mai mult posibil de descrierile textelor de meserie ne dăm seama repede posedând o anumită experiență că, nu numai cuțitul de clei se arată a fi o unealtă foarte practică şi foarte eficientă, ci că el constituie o unealtă spalterului pentru încleierea unei pânze. Sabia de încleiere prezintă două avantaje foarte prețioase în raport cu spalterul: el nu apasă cleiul şi este foarte rapid.

El nu apasă cleiul, căci datorită diferenței de greutate a spalterului, lama alunecă pe părțile superioare ale pânzei şi astfel el întinde cleiul fără să-l oblige să pătrundă prin pânză.

El este foarte foarte "rapid" căci, de o parte el posedă o lamă mare care acoperă suprafețe mult mai mari decât spalterul, şi pe de altă parte el poate fi mânuit cu vigoare interzisă spalterului, ce trebuie mânuit cu o oarecare prudență pentru a nu forța cleiul să treacă prin pânză.

* Această idee este reluată şi desfăşurată la sfârşitul cărţii, în paragraful consacrat "reglarea (uniformizarea) primelor straturi".
** Din utilizarea acestui vechi instrument mai rămâne un supravieţuitor: muncitorii firmei Lefranc & Bourgeois perpetuă această tradiţie care ridică din toate timpurile acestei case, întotdeauna încleierea pânzelor pe care le prepară cu sabia de încleiere.

Pensulele se lipesc de structura pânzei. Aplicată cu vigoare ele pot forţa cleiul să traverseze prin pânză.

Sabia de încleiere alunecă pe reliefurile pânzei.
El poate fi mânuit cu vigoare fără a forţa cleiul să traverseze pânza.

Dacă putem înţelege faptul că pictorii din sec XIX au abandonat multe materiale şi tehnici picturale, putem să ne întrebăm cum au putut ei să uite existenţa unei unelte atât de simple şi de preţioase cum este cuţitul de încleiere.

Nici nu ştim ce ipoteză să formulăm în această privinţă atât de nejustificată pare această uitare. ??????????? ???? ???????? dispariţie pare pe atât de misterioasă, pe cât de brutală.

Maniera de a proceda (lucra)

Cleiurile de piele întrebuinţate pentru lipirea cu cuţitul de clei vor trebui să fie preparate în acelaşi mod şi în aceleaşi concentraţii ca pentru lipirea cu spalterul. Totul în cea ce priveşte tratarea pânzelor cu spalterul va trebui să fie respectat: cleiul trebuie să fie cald, încleierea se face pe o pânză perfect întinsă, pusă pe o suprafaţă netedă plată pe planul de lucru, se evaluează calitatea cleiului examinându-se reversul pânzei, apoi observându-se uscarea sa, etc.

Numai unealta şi gestul disting tratarea cu cuţitul de cea cu spalterul.

În cea ce priveşte unealta pe care o folosiți, veți veghea mereu în a o menține extrem de curată. un cuțit de încleiere murdar, ruginit sau îndoit vă va împiedica să realizați o încleiere corectă.

Gestul va fi următorul: veți pune puțin clei de piele pe pânză şi îl veți "trage" viguros grație unui joc abil şi foarte rapid al cuțitului sabie. În timpul acestei activități veți păstra constant în minte faptul, că trebuie să obțineți stratul de clei cel mai fin şi cel mai egal posibil în câteva minute. Mai ales nu veți apăsa cuțitul pe pânză, ci din contra îl veți face să alunece pe ea pentru a egaliza perfect cleiul.

Tehnica de acoperire

Pentru pânzele de format mic, veți pune cleiul în centrul pânzei şi-l veți întinde spre margini.

Pentru pânzele de format mare vă veți putea inspira din acoperirea pe porțiuni "în tablă de şah" (deşi lucrul cu cuțitul permite cea mai mare libertate mai mare decât cea cu spalterul, o tehnică de acoperire sistematică rămâne necesară).

Primele încleieri cu cuțitul vor fi fără îndoială decepții, gesturile acestei tehnici neânvățându-se imediat, dar cu puțină obişnuință veți obține repede rezultate excelente şi foarte uşor.

TRATAREA PANOURILOR DE LEMN

Toate panourile de lemn, oricare ar fi esența şi grosimea lor (cu excepția isorelului care nu se va încleia şi a prefabricatelor "aglomeratelor" p.a.l. care trebuie să o amintim nu sunt prea bune pentru suporturi) se tratează la fel.

Vor putea fi tratate panourile foarte curate şi mai ales fără nici o urmă de grăsime. Veți evita să le manevrați cu mâinile ceea ce le-ar putea acoperi cu grăsime. Panourile vor trebui curățate cu o esență minerală, cu câteva ore înainte de încleiere.

Concentrația cleiurilor de piele utilizate

Încleierea panourilor de lemn se face în două feluri. Primul strat se va realiza cu un clei a cărui concentrație va fi cuprinsă între 5 şi 6 grame; al doilea strat cu un clei a cărui concentrație va fi cuprinsă între 8 şi 10 grame.

Prima încleiere

Ca pentru lipirea pânzelor, cleiul de piele utilizat va trebui să fie foarte cald, şi suportul plasat orizontal pe masa de lucru. Spre deosebire de lucrul pe pânză, cleiul nu va fi "tras" pe suprafaţa de lipit ci "tapat. Cu un penson rotund cu perii tari (de porc veritabil) şi foarte puţin încărcat, veţi acoperi panoul cu un strat de clei cât mai egal şi cît mai finposibil, tapând suportul. Acest gest, a cărui uzanţă mai este păstrată de unii aurari astăzi, să permită cleiului, într-un fel <<forţat>> în lemn, să penetreze în porii suportului în profunzime. Acest prim strat de clei foarte diluat este foarte important, căci el va ancora pictura în suport.

Găsim în acest sens un citat foarte elocvent din Cennino Cennini: "*Ştii care este efectul primului clei? O pregătire puţin forţată ca şi cum ai mânca la un dejun un pumn de fructe uscate şi un pahar bun de vin pentru a te monta pentru a picta bine. Aşa este şi acest clei care serveşte drept liant…."*

Dacă această primă încleiere este bine făcută, ea se usucă (cel puţin aparent) în câteva minute. Puteţi deci începe a doua lipire.

A doua încleiere

A doua lipire se face foarte diferit de prima: cleiul nu va mai fi "tapat" ci întins tras pe suport. Pentru aceasta veţi întrebuinţa o tehnică foarte apropiată de cea pe care o utilizaţi pentru pânze: cu un spalter din păr de porc veţi acoperi, utilizând o tehnică de acoperire sistematică, panoul cu un strat de clei fin şi regulat. Veţi încerca să practicaţi pe acest suport acelaşi gest rapid, sigur şi precis care a fost descris în capitolul precedent asupra pânzelor.

Rezultatul

Vom întâlni multe lucruri care au fost spuse pentru pânze. Uscarea va trebui să fie regulată (totuşi, având în vedere soliditatea, UN panou de lemn nu va fi voalat de o lipire proastă, sau, acesta fiind catastrofal şi în care s-a utilizat clei de o putere extraordinară) şi dacă va fi uscat, panoul va trebui să prezinte o anumită strălucire caracteristică tratărilor reuşite.

Încleierea reversului

Veți putea realiza un strat de clei şi pe reversul panourilor masive. Acest strat va echilibra schimburile dintre (cu) atmosferă şi tensiunile panoului.

ÎNCLEIEREA HÂRTIILOR ŞI CARTOANELOR

Diferitele calități de hârtie şi cartoane sunt atât de numeroase încât este imposibil să vorbim de încleierea lor într-un mod general. În funcție de gramajul lor, de compoziție, de textură, tratamentul lor de suprafață, (hârtie stratificată, hârtie lucioasă, etc.), diferitele hârtii şi cartoane vor trebui să fie încleiate într-un mod care le este particular.

Ne vom limita în a spune că:

- Suporturile de origine celulozică, hârtiile şi cartoanele vor trebui să fie lipite neapărat, dacă vor intra în contact cu un liant cu ulei.
- Ca toate suporturile de origine celulozică, ele nu pot, bine înțeles să fie lipite , decât dacă sunt tensionate – întinse (în afară poate de unele cartoane foarte tari).
- Este posibil, cu o anumită abilitate să se evalueze din ochi (lipirea trebuie să lase o strălucire deosebită pe hârtie sau carton) şi din obişnuință (ancroasarea liantului, penetrarea sa sunt foarte revelatoare) calitatea lipirii.
- Când avem de-a face cu hârtii sau cartoane foarte speciale, concentrația cleiului va fi de 5 – 10 grame.
- Cu aceleaşi rezerve, lipirea se va face o dată semănând cu tratarea pânzelor.

Tehnica (punerii în operă) aplicării noilor încleieri

Aceste tehnici vor face multe împrumuturi de la tehnicile tradiționale şi va trebui să vă referiți frecvent la capitolul precedent consacrat tehnicilor tradiționale meseriei de pictor.

Prepararea cleiurilor de lipit.

Spre deosebire de lipiciurile clasice, cele acrilice şi vinilice sunt vândute gata de a fi întrebuințate. Va trebui să le diluați uneori cu puțină apă.

Este greu de precizat în ce proporție această diluție va trebui să fie făcută, atât de numeroase sunt lipiciurile pe bază de răşini sintetice pe care le propun fabricanții, suporturile putând fi lipite şi chiar rezultatele pa care un pictor poate să le dorească să le obțină. Se poate spune că lipiciurile moderne pot fi întrebuințate fie pure, fie cu diluții, putând atinge până la 30%* de la prima lipire a unui panou de lemn.

În absența unor rețete precise, veți regla diluția cleiului amintindu-vă următoarele puncte:

Lipiciul trebuie să pătrundă bine suportul şi să nu-l acopere prea mult; altfel spus, el trebuie să se impregneze bine în suport, oferind la rândul lui o suprafață pe care se poate picta.

Lipirea trebuie să vă permită să cunoaşteți bine aviditatea în lichide a suportului.

Lipiciul nu trebuie să traverseze niciodată un suport.

* Pentru a simplifica calculele de procentaj de apă considerăm ca fiind adăugat la cantitatea totală de lipici. O diluție de 30% de apă va însemna că 30 g de apă vor fi adăugate la 100 g de lipici.

O îmbinare fericită între vechea meserie şi noile materiale ale pictorilor.

Fixarea unui clei acrilic cu cuțitul de clei a vechilor pictori.

Lipirea pânzelor

Cleiurile naturale vă vor permite să lipiți atât ansamblul de pânze naturale (amintiți-vă totuşi că dacă acestea trebuiesc să fie acoperite cu cleiuri sau o pregătire tradițională, trebuie să vă îndreptați spre o lipire pe bază de cleiuri de răşini şi unele pânze sintetice.

De îndată ce ați reglat bine diluția cleiului îl veți aplica pe pânză, fie că este naturală sau artificială, exact în acelaşi fel cum l-ați fi tratat cu un lipici pe bază de clei obişnuit.

Pe pânza perfect întinsă şi aşezată la orizontală, veţi aplica lipiciul, fie cu spalterul fie cu cuţitul de clei şi veţi relua gesturile deja descrise – gesturi precise, sigure şi destul de rapide . Dacă veţi utiliza un spalter, veţi acoperi pânza după tehnica pe fragmente (pe porţiuni).

După întinderea cleiului nu veţi observa decât o singură diferenţă notabilă faţă de tratarea cu clei pe bază de răşini: Cleiurile acrilice şi vinilice nu se usucă decât prin evaporarea apei, nu mai sunt obligaţi ca în cazul tratărilor cu lipici clasic de a lucra cu mare viteză pentru a nu se răci cleiul. Lipiciurile acrilice şi vinilice oferă deci un avantaj preţios în acestă privinţă : ele pot fi întinse mai încet decât lipiciurile tradiţionale; din acest punct de vedere sunt mai uşor de întins.

Ca pentru lipirile tradiţionale, veţi evalua calitatea lipirii, atât în timpul lipirii, diferitele părţi ale pânzei trebuind să se usuce aproape în acelaşi timp, după uscarea sa pânza începând să prezinte o anumită strălucire caracteristică lipirilor reuşite.

Lipirea panourilor de lemn

Cu lipiciurile pe bază de răşini acrilice şi vinilice, veţi putea lipi panouri din lemn din cele mai diverse. Tehnicile pe care le veţi utiliza vor fi din toate punctele de vedere asemănătoare cu tehnicile tradiţionale.

Veţi da întâi un clei foarte diluat (îi veţi adăuga în general, aproximativ 30% apă) tapându-l pe panou.

Veţi da un al doilea clei mai puţin diluat întretăind tuşele făcute cu spalterul.

Ca şi la lipirile tradiţionale, şi pentru aceleaşi raţiuni, veţi putea lipi şi reversul panourilor.

Lipirea cartoanelor şi a hârtiilor

Tehnicile de lipire pa bază de răşini sintetice pun aceeaşi problemă ca şi cele ale lipirilor tradiţionale: marea varietate de cartoane şi de hârtii fac, să nu putem da decât câteva repere generale a propos de lipirea acestor suporturi. Aceste repere sunt aceleaşi ca şi cele enunţate în domeniul lipirilor clasice. Este important ca hârtiile şi cartoanele să fie lipite* . Această lipire trebuie să se facă cel mai adesea o dată şi sub tensiune şi o dată cu dobândirea experienţei, ochiul este un bun judecător al calităţii lipiciului aplicat.

* de fiecare dată când, spre deosebire de picturile în ulei, picturile acrilice şi vinilice, degradează puţin hârtiile şi cartoanele obişnuite, este de luat în consideraţie, dacă se acceptă ca pictura să fie strâns lipită de suport, de a picta direct pe hârtie şi pe cartoane fără a le mai lipi.

De la clei la alte straturi ale operei

Problema uscării cleiurilor

Nu va mai fi întodeauna posibil să treceţi imediat de la lipire la prepararea, sau după caz, la impresie sau la alte straturi picturale.

Întradevăr, toate cleiurile conţin apă şi trebuie neapărat ca acestă apă să nu rămână sub tratare sau sub straturile picturale, ceea ce ar avea imediat consecinţele cele mai grave: pliuri şi relaxare a pânzei care rămâne umedă, umflarea tratării suple sub care apa caută să iasă, mucegăirea lipiciului care nu se usucă, etc.

Ori, de câte ori veţi acoperi cleiul încă bogat în apă cu un strat pictural în ulei (strat ce cuprinde în sens larg: tratarea sau stratul pictural propriu zis) adică un strat pictural care nu lasă să iasă vaporii de apă, veţi închide apa acestei lipiri sub straturile picturale.

Pentru a evita această reacţie deoarece devine imperios necesar de a lăsa mai puţin de cinci zile, pe timp uscat, toată încleierea e care va fi pusă un strat pictural de ulei, cum ar fi: prepararea, imprimarea sau stratul pictural.

Straturile picturale altele decât cele pe bază de ulei vor putea fi puse numai după o zi de uscare a lipiciului.

Problema timpului de uscare. Mâna şi obrazul.

În multe tehnici ale meseriei de pictor, respectul faţă de timpul de uscare este important.

Totuşi, timpul de uscare indicat în texte nu poate avea decât o valoare indicativă, căci în funcţie de temperatură şi de gradul de umiditate al atmosferei în care este expus un material poate avea timpul de uscare care variază cel puţin de la simplu la dublu.

Pentru a remedia această imprecizie obligată de texte, va trebuie să evaluaţi voi înşivă gradul de uscare al materialelor pe care le veţi

întrebuința. Cel mai bun instrument de care puteți să vă serviți este mâna sau mai bine obrazul.

Trebuie deci să ştiți că apa care se evaporă răceşte puțin materialul pe care-l părăseşte. Un material care nu este uscat va fi întotdeauna rece. Aplicând uşor palma sau obrazul veți putea "simți" dacă materialul este rece, deci dacă e uscat, sau nu este terminată uscarea.

MARUFLĂRILE

Maruflarea, operaţie care constă în a lipi două suporturi, este o tehnică forte veche. Se poate observa printre picturile cele mai primitive pânze lipite pe lemn şi se găsesc pasaje despre tehnicile de lipire în primele tratate despre asupra tehnicilor de pictură.

La ce servesc aceste lipiri care sunt în totalitate lipiri de pânze pe lemn?

Probabil au avut pentru primii pictori, două scopuri.

Pe de o parte panourile de lemn care reprezintă cvasi-totalitatea suporturilor sunt departe de a oferi suprafeţe perfecte – fierăstrăul este un instrument destul de tardiv în raport cu istoria picturilor. Primele panouri sunt adesea tăiate cu un mic fierăstrău (curbat) şi lucrate cu unelte (un fel de gealău) care dau suprafeţe a căror planietate este grosieră. Acoperind panoul cu o pânză, lipirea sa egaliza suprafaţa.

Pe de altă parte, datorită lăţimii mici a scândurilor bine tăiate, suporturile din lemn sunt adesea făcute din asamblarea mai multor scânduri. Lipirea – maruflajul – va permite unirea asamblărilor, de a masca alăturările, şi uneori bătutul cuielor care nu sunt întodeauna perfecte.

Pictorii ştiu atunci ? Maruflajul va avea şi un alt rol. Între panoul de lemn, suportul de origine celulozică în continuă mişcare şi tratările cretă – lipici inert, gros utilizat pe atunci, el va servi de tampon, absorbind parţial mişcările suportului de lemn. Utilizarea mereu actuală a maruflajului în tehnicile de vârf, mai ales în domeniul autostrăzilor, ca tampon între două corpuri ce prezintă reacţii de contracţie – dilataţie diferite, demonstrează importanţa acestei funcţii a maruflărilor în pictură.

O dată cu întrebuinţarea pânzelor ca suport, maruflările vor dispărea încetul cu încetul, pentru a reapare mult mai târziu, în secolul al XIX-lea.

Toată acestă vogă, a cărei efecte se vor simţi în epoca noastră, datorează ceva maruflărilor pânzelor pe pereţi, care sunt, de altfel, foarte practicate în domeniul picturilor murale. În domeniul picturilor de şevalet, pictorii vor lipi pânzele între ele (cel mai adesea o pânză uşoară pe o pânză tare) şi hârtii sau cartoane pe pânză.

Scopul maruflărilor, par înainte de toate de ordin estetic. Ele permit unirea finețiii unui suport lejer cu soliditatea unui suport greu. De exemplu, el permite pictarea pe o pânză foarte fină, fără ca acesta să pună probleme mecanice de rezistență care ar trebui să decurgă din fragilitatea sa.

Ce trebuie să credem despre aceste tehnici diferite de maruflaj?

Lipirile pânzei pe lemn a vechilor pictori pe care le putem observa la pictorii primitivi italieni sunt de o calitate excepțională.

Sunt extrem de rezistente, se opun cu eficiență formării crăpăturilor în preparare şi se pare că, timpul nu alterează cu nimic excelența lor față de lipire (se pot observa specimene extrem de vechi în perfectă stare de conservare). Cea mai mare parte datează din secolul al XIX-lea. Se ştie că suporturile de origine celulozică sunt foarte puternice şi în această familie de materiale turbulente, suporturile de origine celulozică suple au o personalitate deosebit de afirmată. Putem afirma că unirea celor două suporturi de origine celulozică suplă au mari şanse să nu se contorsioneze. Este destul de rar ca cele două straturi să reacționeze în acelaşi mod la variațiile de umiditate ale mediului. Din acest motiv, aceste lipiri se vor degrada foarte repede.

Nu vom prezenta deci, decât lipirea pânzelor pe lemn.

MARUFLAREA PÂNZELOR PE PANOURI

> *"Ia o veche pânză de in, fină albă, fără nici o urmă de grăsime; ai pregătit cel mai bun clei, taie sau rupe benzi din acestă pânză, mari şi mici, înmoaie-le în clei şi întinde-le cu palma pe panouri. Scoate mai întâi pânza cu palma, întinde-le bine şi lasă să se usuce două zile"*
>
> Cennino Cennini. "Cartea despre artă".

Lipirea pânzelor pe panou este foarte uşor de făcut şi trebuie într-adevăr o mare lipsă de grijă şi de atenție pentru a ne reuşi. Cea mai bună modalitate de a proceda este cea identică cu cea pe care o indică Cennino Cennini.

În primul rând, veți lipi panourile după regulile artei. Apoi, veți tăia pânza la o dimensiune puțin mai mică decât suprafața panoului (trebuie să țineți seama că pânza se va mări când va fi muiată în clei şi veți destrăma cam un centimetru pe cele patru margini – bine înțeles pe linia firului.

Veți prepara un clei a cărei concentrație va fi cuprinsă între 8 şi 10 g. Aveți grijă să preparați o cantitate suficient de mare pentru ca toată pânza să poată fi muiată în clei.

De îndată ce cleiul va fi gata (mai ales nu aşteptați, trebuie să utilizați lipiciul cel mai cald posibil) îl veți vărsa într-un recipient plat şi nu prea adânc (cutiile folosite în developarea fotografiilor sunt foarte bune) veți muia imediat pânza în lipiciul încă foarte cald.

O veți lăsa să se îmbibe cu lipici 1 – 2 minute.

Apoi, o veți pune pe panou şi cu cantul mâinii şi apăsând puternic din centru pe margini, veți aplatiza pânza. Împingeți excesul de lipici către margini. Reluați aceeaşi activitate cu o spatulă suplă din metal, (de tipul spatulelor întrebuințate de zugravi) până când pânza este perfect lipită de panou, fără nici un pliu sau o bulă de aer şi ați adunat toate excedentele de clei.

Pentru toate tehnicile ce utilizează răşinile, munca trebuie făcută foarte rapid pentru că un clei ce este pe cale să se răcească este un lipici ce îşi pierde forța de lipire şi de penetrare.

Recurgând la o mare cantitate de clei şi deci de apă, lipirea dublă va pune probleme de uscare obişnuite materialelor bogate în apă; dacă vreți să-l acoperiți cu straturi picturale de ulei, îi veți acorda o săptămână de uscare pe timp uscat; dacă trebuie să-l acoperiți cu alte straturi picturale mai permeabile în apă, cel puțin două zile de uscare pe timp uscat.

MARUFLAJELE PE CARE LE PROPUNE COMERȚUL
CARTOANELE PÂNZATE

În magazinele cu produse de artă, pictorii pot găsi suporturi deja lipite: cartoane pânzate. Făcute dintr-o pânză, în general din bumbac lipit cu un clei cel mai adesea de tip acrilic, pe un carton tare, aceste suporturi pot fi interesante. Uşoare şi ieftine, ele constituie suporturi deosebit de practice pentru schițe şi mai ales pentru pictura-n aer liber unde greutatea altor suporturi devine jenantă.

Aceste suporturi lipite sunt recomandabile pentru opere definitive? Se poate pune întrebarea. Relativa lor fragilitate, din lipsă de grijă se îndoaie foarte uşor, tendința de a se voala când sunt expuse în atmosfere prea umede sau prea uscate (reacție legată de caracterul lor celulozic) şi faptul că îmbătrânirea unui suport lipit; ne fac să fim prudenți, preferând pentru opere definitive suporturi mai sigure.

Ori cum ar fi, suporturile pânzate vor trebui să beneficieze de o grijă deosebită în ceea ce priveşte stocarea în atelier, şi de asemenea în ceea ce priveşte prezentarea şi înrămarea, în aşa fel încât să fie ferite de orice

constrângere mecanică (şocuri, greutăți, etc.) şi de orice umiditate sau uscăciune anormal de mare.

GRUNDURILE

Suporturile folosite în mod curent de pictori sunt improprii lucrului cu culorile dacă sunt doar impregnate cu clei – unele sunt prea neregulate, altele, chiar dacă au fost încleiate, prezintă o porozitate excesivă, etc. În general, putem spune că numai panourile de lemn masiv pot fi bine lucrate după impregnare. Înainte de a pune culoarea artistul trebuie să mai pregătească o dată suportul prin aplicarea grundului.

Grundul nu desemnează un act* sau un corp concret, ci ansamblul straturilor ce se vor interpune între suport şi straturile de culoare astfel încât suprafaţa picturală să arate şi să se comporte aşa cum vrea pictorul.

Un pictor care doreşte o pânză cu suprafaţă netedă va folosi un grund gros care să atenueze neregularităţile pânzei.

Pictorii au fost dintotdeauna preocupaţi de modificarea şi buna cunoaştere a aspectului şi comportamentului suprafeţei suporturilor – prezenţa grundurilor în cele mai vechi tratate sunt o dovadă în acest sens.

Primele grunduri folosite au fost pe bază de amestecuri cretă/clei de piele şi ipsos/clei de piele. Aceste grunduri, folosite în Europa până prin secolul al XV-lea (amestecul cretă/clei era folosit în nord iar cel de ipsos şi clei în sud) ţin de două meşteşuguri (arte) – meseria de pictor şi cea de aurar. Care din aceste două arte care se întâlnesc în picturile cu fond auriu, îi vor fi împrumutat celeilalte meşteşugul grundurilor? (cu toate că ne putem gândi, ca în cazul încleierilor cu clei de piele, că aurarii I-au precedat pe pictori).

Descendente ale acestor două meşteşuguri care le-au împrumutat din calitatea materialelor pe care le prelucrau, grundurile din cretă (ipsos)/clei, sunt obiectul unor elaborări şi tehnici de aplicare destul de complicate şi riguroase. Vom vedea, atunci când le vom studia modul de aplicare, cât de neinteresante sunt gesturile aurarilor din zilele noastre. Meşteşugul lor, neschimbat de secole, a păstrat tehnica de aplicare a grundurilor folosită de primii pictori.

Primele grunduri pe bază de amestecuri clei/pigment, apar odată cu încetăţenirea pânzei ca suport. Aceste grunduri care vor înlocui destul de repede amestecul din cretă (ipsos)/clei, şi care vor fi utilizate aproape exclusiv până în secolul al XVIII-lea, se vor dezvolta în spiritul meseriei de pictor, fiind obiectul unor elaborări şi al unor tehnici de aplicare bine gândite şi foarte îngrijite.

Cu toate acestea, de forte timpuriu, scrierile de specialitate vorbesc de grunduri foarte diferite de cele clasice. Astfel, încă din secolul al XVI-lea, Leonardo da Vinci, în al său *Tratat despre pictură* descrie un grund care se abate de la regulile generale de preparare: *"Lemnul va fi acoperit* cu mastic şi terebentină distilat de două ori, şi cu cretă sau var dacă preferi, şi se pune la uscat pe frânghie; se lăcuieşte apoi de 2 – 3 ori cu rachiu amestecat cu arsenic sublimat prin dizolvare. Se pune apoi ulei de in clocotit, iar pe deasupra un lac lichid şi cretă ...Se spală apoi cu urină şi se usucă iar".*

Se pare totuşi că folosirea acestui gen de grund este ceva marginal până în secolul al XIX-lea. În acest secol, grundurile tradiționale şi alte tehnici ale meseriei de pictor, vor dispărea treptat. Vor fi pur şi simplu suprimate de anumiți pictori care le vor înlocui cu grunduri inventate de ei – vor apărea, astfel, grunduri din cele mai curioase pe bază de emulsie, cu ou, cu ceară, etc.

Pe de altă parte, cele existente vor fi "îmbunătățite". Cleiului de piele, ipsosului, cretei şi uleiului, li se adaugă ou, ceară, săpun, sicative şi altele.

Şi, în sfârşit, pictorii nu vor mai respecta ceea ce le dădea sens – tehnicile de aplicare şi regulile de folosire. Astfel, grundurile rigide şi greoaie (cretă/ipsos şi clei) folosite inițial doar pentru suporturile de lemn, vor fi folosite şi pe pânză.

Înlocuite uneori cu grunduri inventate, a căror originalitate nu însemna şi calitate, "îmbunătățite" cu substanțele cele mai diverse şi întrebuințate deseori cu o mare libertate, aceste grunduri vor scăpa de sub control şi vor strica deseori picturile.

Pictorii secolului nostru au ținut să pună în frâu fanteziile din tehnicile de preparare ale secolului al XIX-lea, dar pierderile erau deja ireversibile şi puțini pictori contemporani au putut beneficia de o bună cunoaştere a grundurilor tradiționale (puțini sunt aceea care ştiu că amestecurile cretă(ipsos)/clei erau destinate exclusiv suporturilor rigide).

Noile grunduri, care vor apărea în anii '60, vor fi în avantaj față de cele tradiționale sau personale, ale căror performanțe nu depăşesc media.

*

Chestiuni de terminologie

Termenul grund este de multe ori destul de stânjenitor – se poate referi în acelaşi timp la un obiect, la un strat precis/anume din

stratigrafia unei picturi şi la un act – cel de condiţionare a unui corp. Atunci când vorbim, de ea, de pregătirea unui suport, doar contextul ne spune (mai mult sau mai puţin clar) dacă este vorba despre stratul de grund sau despre o prelucrare anume a suportului.

Pentru a evita ambiguitatea, unele tratate folosesc termenii "grund" sau "fond".

"Grund" nu pare a fi un termen potrivit în domeniul picturilor de şevalet. Are un sens foarte precis în domeniul frescelor şi din această cauză poate da naştere la confuzii. Este, de altfel, remarcabil, că anumiţi autori care vorbesc despre grunduri în tratate despre pictura de şevalet, chiar exemplifică cu grunduri destinate frescelor şi picturii de şevalet.

"Fond" este un termen imprecis, pentru că stratul ca atare şi nu natura acestuia constituie fondul. Cleiul, grundul, un strat de culoare, şi, de ce nu, suportul, pot fi numite "fond" în funcţie de evoluţia muncii pictorului.

În ciuda relativei sale ambivalenţe, vom reţine deci, termenul grund.

Pentru a evita greşelile, vom folosi în pasajele ce ar putea părea confuze, expresia "aplicare", atunci când vom vrea să vorbim despre pregătirea unui corp.

DIFERITELE GRUNDURI

Spre deosebire de tehnicile de încleiere care necesită un număr atât de restrâns de componente încât a fost posibil să le prezentăm referindu-ne doar la cleiul de piele şi la răşinile sintetice, grundurile pot necesita o mare varietate de materiale. Chiar dacă, din ansamblul grundurilor întâlnite în texte doar un număr mic din cele încercate trebuie reținute, pictorul se confruntă totuşi cu problema alegerii. Grundurile nu sunt toate la fel şi putem chiar spune că fiecare are proprietăți care îl destinează anumitor tipuri de suporturi şi culori.

Dintre proprietățile grundurilor, importante sunt două care joacă un rol preponderent în reacțiile lor față de suporturi şi de straturile de culoare – suplețea şi natura (consistența) lor grasă sau slabă.

Suplețea (flexibilitatea) – simplificând descoperim două varietăți distincte – grundurile flexibile şi cele rigide.

Grundurile flexibile sunt cele ale căror calități de suplețe sunt destul de ridicate pentru a putea suporta schimbările continue de dimensiuni ale suporturilor de origine celulozică şi deformările inevitabile cărora le sunt supuse suporturile flexibile (vibrații, şocuri uşoare, voalări, etc.).

Grundurile rigide sunt cele ale căror flexibilitate nu este de ajuns pentru a absorbi mişcările suporturilor de origine celulozică şi deformările suporturilor flexibile.

Consistența – În funcție de compoziția mai mult sau mai puțin bogată în corpuri grase – ulei, ceară, mai puțin răşini (vom utiliza expresiile oarecum dizgrațioase dar foarte explicite "- materii grase/slabe" pentru a

desemna aceste corpuri şi contrariile lor), un grund poate prezenta două tipuri de suprafețe:

Slabă – suprafață care poate fi considerată groasă şi absorbantă. O asemenea suprafață va primi bine toate tipurile de culori – uleiurile, cu ceară, acrilice şi vinilice, etc.

Grasă – puțin poroasă şi absorbantă, care se leagă doar în materiale grase. Numai culorile grase –uleiuri, cu ceară – vor adera pe grundurile grase.

Combinarea acestor doi parametri determinanți în cea ce priveşte comportamentul şi proprietățile grundurilor, are ca rezultat grunduri slabe şi rigide, grase şi flexibile, slabe şi flexibile.

Tipul slab şi rigid cuprinde grundurile din cretă (ipsos) şi clei folosite de primii pictori şi cele pe bază de cazeină.

Grundurile grase şi flexibile sunt grunduri tradiționale – ulei şi pigment iar grundurile slabe şi flexibile sunt reprezentate de cele moderne, pe bază de rășini sintetice.

În alegerea grundului mai trebuie ținut cont şi de compatibilitatea lui cu cleiul folosit pentru impregnarea suportului. Grundurile tradiționale nu vor putea fi puse decât pe o încleiere pe bază de clei de piele (sau eventual de clei de peşte)*

Grundurile noi, pe bază de răşini sintetice nu vor putea fi puse decât pe suprafețe încleiate cu răşini sintetice.

*Repetăm – grundurile tradiționale pot fi puse pe un (fond) clei vinilic sau acrilic. Dar este un risc inutil, în măsura în care se ştie că fondurile pe bază de clei de piele se comportă foarte bine în prezența grundurilor tradiționale; nu acelaşi lucru se întâmplă cu noile tipuri de clei).

Alegerea grundurilor

Pictorii mari cititori ai tratatelor de pictură, vor fi surprinşi de numărul mic de grunduri reținut.

Enigma este simplă iar rezolvarea ei a fost dată încă din introducere.

Grundurile ce pot fi considerate ca aparţinând într-adevăr meseriei de pictor – cu calităţi dovedite şi care se folosesc de secole – nu sunt decât trei: din cretă/clei de piele, ipsos/clei şi ulei/pigment. Acestea trei – tradiționale – li se adaugă grundurile acrilice, mai moderne.

În introducere am vorbit despre celelalte grunduri care nu ni s-au părut demne de reținut. Acestea sunt fie cele "de casă", inventate de unii pictori – nu oferă garanțiile de calitate ale celor tradiționale şi au unele caracteristici care nu convin tuturor pictorilor, fie cele tradiționale "ameliorate".

Nu este inutil să ne oprim asupra acestora din urmă care sunt din plin reprezentate de literatura tehnică contemporană şi a căror excludere poate părea nejustificată.

Grundurile "ameliorate" nu ni s-au părut importante dintr-un motiv simplu: substanțele sau corpurile pe care rețetele lor le adaugă celor tradiționale nu aduc nimic "în plus" cu adevărat apreciabil (prezența lor apare deseori chiar superfluă). Apare însă o neâncredere justificată asupra calității lor care o modifică pe cea inițială consacrată.

Este cu adevărat util să adăugăm unui grund folosit de generații întregi (cretă/clei de piele) – puțină emulsie de ulei fiert. un asemenea adaos care nu modifică aspectul, nu constituie mai degrabă un risc gratuit? La fel, de ce să adăugăm glicerină unui grund - ca cel din ulei de in/ceruză – consacrat ca atare? Reluând exemplul amestecului cretă/clei de piele, există rețete care îi adaugă ulei, glicerină, miere, litopon), etc. Nu prea vedem rostul acestor adaosuri în afară de riscul de accidente.

Grundurile tradiționale

GRUNDURI SLABE ŞI RIGIDE : CRETĂ/CLEI ŞI IPSOS/CLEI

Una din primele descrieri ale celor două grunduri se găseşte într-un tratat scris cel mai târziu în secolul al XII-lea de călugărul Theophille, *Diversarium artium schedula*: *"Se ia ipsos ars ca şi varul sau cretă cu care se albesc pieile; pisați-l bine pe o piatră în apă. Puneți-l într-un vas de pământ ars apoi adăugați clei de piele şi aşezați vasul pe cărbuni încinşi pentru ca acesta să se lichefieze, apoi aplicați pe piele un strat subțire.* După ce se usucă mai puneți un strat ceva mai gros şi, la nevoie, un al treilea…"*

Aceste grunduri care până la apariția pânzei ca suport au constituit cvasi-totalitatea grundurilor cunoscute, sunt excelente.

Într-adevăr, în cazul grundurilor din cretă/ipsos şi clei de piele avem prețioasa posibilitate de a cerceta numeroasele picturi ale primitivilor italieni şi flamanzi făcute pe aceste grunduri. O privire atentă ne arată că rar s-a întâmplat ca aceste grunduri să pună probleme sau să sufere vreo schimbare. Perfecta lor stare de conservare, forte buna lor comportare față de alte materiale folosite în pictură, sunt dovezi indiscutabile ale foarte bunelor lor calități.

Pentru un aurar aceste grunduri sunt deosebite, întrucât se comportă deosebit față de aur. Pentru pictori, însă, ele prezintă similitudini puternice.

**Din titlul textului aflăm, însă, că se poate aplica şi pe lemn.*

Grundurile cretă/clei şi ipsos/clei aderă întodeuna foarte bine la suport. Dacă operele unor primitivi italieni sau flamanzi prezintă grunduri cu lipsuri, se pare că este întodeuna în urma unui şoc, a unor scurgeri de apă, a unor restaurări prost făcute sau oricărui alt accident datorat proastelor condiții de conservare, şi nu din cauza unei degradări endogene suport/grund. În general, putem presupune că legătura suport/grund (legătură care se face în cazul de față datorită cleiului) este perfectă şi definitivă.

Grundurile aderă perfect la straturile de culoare. Şi în acest caz este bine de observat operele primitivilor italieni şi flamanzi care ne demonstrează că picturile pe grunduri cretă(ipsos)/clei nu se scorojesc şi nu se deslipesc. În afară de cazurile speciale, legăturile grund/culoare vor putea fi şi ele considerate perfecte şi definitive.

* Pentru a alege textul, vorbim de grundul ghips/clei şi cretă/clei şi nu de grundul cretă/clei de piele şi ghips/clei de piele, dat fiind că înțelegem atunci când cleiul nu este bine specificat, acesta este bineînțeles clei de piele.

Atelier de FRA ANGELICO (1400-1455)
Înger în adorare. Pictură pe lemn, cu fond de aur. H 37, L. 23, Paris muzeul Louvre

Grundurile cretă-ipsos şi clei, dădeau primitivilor posibilitatea să lucreze pe suprafețe excepționale.

Extrema finețe şi precizie a desenului şi a degradeurilor, uşurința, transparența, suplețea şi fluiditatea culorilor, toate aceste calități evidente, conferă operei ieşite din atelierul lui Fra Angelico o mare prospețime, în ciuda proastei conservări. Vivacitatea materiei este în aşa fel redată, încât ni se pare că vedem curgerea fluidă a culorii – caracteristici ale picturilor care se fac grunduri cretă (ipsos) clei.

Pe aceste grunduri, culoarea, culoarea dobândeşte un tuşeu, o textură şi o vivacitate excepționale; pentru pictor este o "plăcere, o bucurie de a picta" fără seamăn, comunicate şi operei finale, după exemplul acestei opere de atelier.

Suportă foarte bine mişcările suporturilor de lemn. Dacă aceste grunduri pot fi numite rigide – incapabile de a absorbi mişcările şi deformările suporturilor de lemn – posedă în schimb, o anumită suplețe care, chiar dacă este puțin evidentă, este de ajuns pentru a le permite să preia fără probleme mişcările de întindere/contracție ale panourilor de lemn. În general, aceste grunduri nu se degradează; rămân neschimbate iar timpul a dovedit-o cu prisosință.

Sunt polivalente - având suprafețe slabe, a căror porozitate poate fi reglată prin modificarea raportului cretă/clei sau ipsos/clei, aceste grunduri convin tuturor tipurilor de culori – uleiuri, cu ou, acrilice.

Impun puține constrângeri. Chiar dacă originea lor este străveche, oferă o largă paletă de posibilități. Sunt grunduri "de nădejde", uşor adaptabile celor mai variate procedee: permit obținerea unor suprafețe perfect netede sau foarte rugoase, plane sau foarte accidentate. În această privință îşi au, fără îndoială, locul în practica pictorilor contemporani.

Sunt uşor de aplicat. Această afirmație ar putea uimi pictorii care le-au încercat în practică. La o primă vedere, par să necesite operații de educație fastidioase de punere şi care, în plus, sunt la originea a numeroase accidente: crăpare imediată, desprinderea straturilor de culoare, etc. De fapt, ele au fost prost transmise în scris. Vechile texte sunt foarte prețioase dar şi prea imprecise pentru a fi utilizate fără interpretări; textele mai moderne conțin, în ansamblu, informații deseori greu de pus în practică în cazul în care nu sunt inexacte. Vom vedea în capitolul despre aplicarea lor că aceste grunduri cretă/clei, ipsos/clei sunt, în cazul cunoaşterii şi stăpânirii câtorva reguli simple, uşor de realizat.

Să încheiem aici capitolul despre diferitele tipuri de grund spunând că cele pe bază de cretă/clei şi ipsos/clei sunt perfecte şi că nu este nevoie să mai studiem şi altele?

Bine înțeles că nu. Aceste amestecuri cretă/clei şi ipsos/clei au şi limite.

Pe de o parte, nu convin decât suporturilor de lemn. Se poate spune că aplicate pe lemn sunt perfecte şi că nu pot fi înlocuite cu altele. Însă nu trebuie folosite în afara domeniului lor. Folosite pe altceva decât pe lemn, se comportă mediocru. Excelentele lor calități pe lemn, nu trebuie să ne facă să uităm că, înainte de toate, aceste grunduri sunt amestecuri rigide şi deci interzise suporturilor flexibile. Reamintim că acesta este o distincție care nu a mai operat începând cu secolul al XIX-lea, ceea ce a costat scump multe picturi. Pe pânză, sunt prea groase şi casante, se degradează destul de repede, nu aderă bine decât pe suporturi ce pot fi încleiate. Pe suporturi metalice de exemplu, aderă atât de prost încât nici nu pot fi puse. Vom reține deci, că amestecurile cretă/ipsos şi clei nu pot fi puse decât pe panouri de lemn.

Pe de altă parte, aceste grunduri nu convin decât suporturilor mici sau de mărime medie. Cu cât suportul este mai mare, cu atât este mai greu de aplicat un grund egal şi fără defecte – şi de legat tuşele între ele (de aplicat culoarea).

Chiar dacă sunt uşor de realizat atunci când regulile de folosire sunt respectate, acesta nu înseamnă că nu se impune folosirea lor cu grijă. Descendente ale străvechii meserii de pictor, meserie care era şi meşteşug, au păstrat caracterul acesteia: aplicarea lor presupune o anumită calitate a gestului şi a atenţiei (lucru care nu este sinonim cu munca grea şi plicticoasă) ceea ce-i poate speria pe unii pictori.

Problema gesso-ului

În unele tratate italiene forte vechi, întâlnim descrierea unui grund ipsos/clei ce presupune o stratigrafie foarte elaborată, compusă din mai multe feluri de ipsos. Mai ales un ipsos, numit Cennino Cennini "fin" şi care se obţine astfel: "*Acum avem nevoie de un ipsos numit ipsos fin, este ipsos obişnuit purificat aproximativ o lună şi ţinut în apă într-un mojar. Se schimbă apa în fiecare zi ca să nu se altereze şi se stinge, ipsosul, se va face fin ca mătasea. Atunci se aruncă apa şi se fac calupuri care se pun la uscat. ...*"

Acest grund, numit gesso, a impresionat de-a lungul timpului mai mulţi autori, fiind prezent în numeroase tratate destul de târzii, sub două forme.

În unele texte termenul desemnează toate grundurile ipsos/clei şi chiar, uneori, fără nici o distincţie, grundurile în general. Aceste două denumiri sursă a numeroase confuzii, sunt deopotrivă abuzive.

În alte texte, autorii propun pictorilor contemporani să facă gesso-uri aşa cum făcea Cennino Cennini, lucru care nu prea are sens. Adevăratul gesso este, cu siguranţă, un grund excelent dar care, din cauza finеţii sale, este destinat mai ales realizării fondurilor aurite. Pictorii contemporani, neavând nevoie să recurgă la asemenea fonduri, au tot interesul să ocolească munca lungă şi plicticoasă pe care o presupune gesso-ul: pentru o pictură fără fond de aur nu este nici o diferenţă perceptibilă între un gesso şi un grund făcut cu ipsos obişnuit din comerţ. *Trebuie să mai semnalăm, apropo de aceste probleme de apelativ, că unii fabricanţi propun grunduri pe bază de răşini sintetice sub numele de "gesso". Acestea nu au nimic în comun cu vechiul gesso italian.

Din acest motiv, ni s-a părut inutil să descriem în capitolul despre grunduri, prepararea unui gesso.

Grundurile cretă/clei şi ipsos/clei modificate

Aşa cum sunt descrise în vechile tratate, aceste grunduri se compun dintr-un amestec de cretă şi clei sau ipsos şi clei, fără alte adaosuri.

Cum am mai spus în introducere, începând cu sfârşitul secolului al XIX-lea, unele tratate dau reţete noi pornind de la formula de bază la care se adaugă diverse adjuvante: ulei, glicerină, ceară, săpun negru, etc.

Nefiind posibil să studiem toate aceste reţete care sunt foarte numeroase, vom reţine, în cele ce le priveşte, o regulă simplă: toate trebuie evitate căci nu aduc nimic nou în afară de multe probleme.

Unii pictori care ţin neapărat să aibă grunduri foarte albe, vor putea să adauge, la nevoie puţin alb de titan fără să rişte prea mult. Alţii, care urmăresc efecte speciale, vor putea adăuga corpuri inerte: nisip, pilituri metalice. Ne putem gândi că şi în acest caz o modificare minoră nu va avea consecinţe asupra comportării grundului. Însă aceşti pictori nu trebuie să uite că se accentuează pe o cale periculoasă, pe care este mai prudent să se aventureze cât mai puţin.

CAZEINA

Unele tratate mai vechi descriu un clei făcut pe bază de brânză – cazeina. Mai ales Cennino Cennini descrie fabricarea acestuia şi unele proprietăţi ale sale. "*Există un fel de clei pe care îl folosesc meşterii dulgheri. Acesta se obţine din brânză înmuiată în apă. Se pisează/zdrobeşte cu amândouă mâinile cu moleta, adăugând şi puţin var nestins. Pus pe două bucăţi de lemn le lipeşte perfect. Este de ajuns pentru a face tot felul de cleiuri.*"

Care era rolul acestui clei? Textele şi operele analizate par să ne indice că cazeina a fost un clei foarte folosit în numeroase meşteşuguri dar că nu a fost niciodată într-adevăr folosită în pictura de şevalet sau cel puţin, folosirea ei s-a mărginit la lipirea bucăţilor de lemn.

Se pare că dor începând cu secolul al XIX-lea şi mijlocul secolului nostru, cazeina a fost folosită de pictori. În anii de după război a cunoscut un succes destul de mare ca clei de grund şi ca liant în pictura de şevalet. Cazeine speciale, pentru pictori, se găsesc şi azi în comerţ.

La o primă vedere, pare surprinzător că artiştii moderni care au uitat de materialele tradiţionale, au adoptat un material foarte vechi pe care pictorii de meserie îl ignorau.

De fapt, se pare că folosirea cazeinei de către pictorii moderni se explică dacă ne amintim că practica lor se caracterizează prin utilizarea materialelor luate din industrie întrucât cazeina a fost un clei destul de folosit în industrie începând cu secolul al XIX-lea, şi a jucat un rol foarte important în anumite procedee industriale în anii de după război, ne putem gândi că

folosirea ei de către pictori a fost consecința difuzării ei ca material industrial.

Ne mai putem întreba de ce au abandonat artiştii un clei care prezentase interes în ochii modernilor. Nu a fost folosit fără îndoială din cauza proprietăților sale cu totul particulare. Are mai multe proprietăți importante:

- Produce filme foarte dure şi rezistente;
- Produce filme forte rigide, fără nici un fel de flexibilitate;
- Aproape întotdeauna este uşor acidă sau bazică.

Aceste trei proprietăți nu sunt lipsite de consecințe pentru pictori.

Folosită ca liant în grunduri, cazeina are ca rezultat grunduri foarte rigide, lucru de care trebuie ținut seama. Mai trebuie ținut seama şi de faptul că are ca rezultat grunduri ce pot provoca, împreună cu ceilalți constituienți ai picturii, reacții legate de aciditatea sau bazicitatea ei.

Folosirea ei ca liant în grunduri nu pare deci justificată întrucât opacitatea puternică şi porozitatea pronunțată pot fi obținute cu amestecuri cretă/clei şi ipsos-clei care par mai uşor de pregătit şi mai sigure.

Folosită ca liant al materiilor picturale, cazeina are ca rezultat filme (pelicule) puțin adaptabile suporturilor utilizate în mod curent (flexibile şi?sau de origine celulozică); aciditatea sau bazicitatea ei poate produce multe reacții în contact cu pigmenții (mai ales cu cei de decolorare).

Cazeina poate fi deci liant în anumite picturi murale sau în unele picturi de decorare dar nu în pictura de şevalet.

Se înțelege astfel, de ce artiştii nu au folosit un clei care nu-şi are locul în pictura de şevalet.

Problema cazeinei aduce în prin plan unul din cele mai uimitoare probleme legate de pierderea meseriei: printr-o curioasă mistificare pictorii post moderni vor începe să folosească un clei care din cauza originii sale li se părea a fi înrudit cu tehnicile celor vechi, pe când, de fapt, aceştia nu-l folosiseră deloc, iar întrebuințarea lui în pictura de şevalet este cu totul contestabilă.

Cazeina – clei pentru grunduri

Oricâte defecte ar avea şi cu toate că ar putea fi înlocuită avantajos de cleiul de piele, cazeina este preferată de unii pictori în calitate de clei în grund. Acestor pictori le dăm două sfaturi.

Grundurile pe bază de cazeină nu trebuie utilizate decât pe suporturi de lemn. Foarte rigide, aceste grunduri crapă forte repede pe pânză sau pe orice alt suport flexibil.

Este preferabilă folosirea cazeinelor din comerţ, deja pregătite, şi nu prepararea lor după reţete din tratate târzii. Cazeinele "de casă" riscă să fie puternic acide sau bazice şi sunt incomode şi greu de preparat. (unele reţete în care este nevoie de acizi sau baze destul de puternice, nu sunt lipsite de pericole).

Cazeina – liant al materiilor picturale

Picturile de şevalet pe bază de cazeină au un comportament deosebit, expunându-i pe artişti multor nereuşite. Vom considera, deci, că picturile pe bază de cazeină nu ţin atât de meseria de pictor cât de căutările şi tehnicile personale proprii fiecărui pictor. Nu vom consacra deci nici un paragraf cazeinei în capitolul despre lianţi.

GRUNDURILE GRASE ŞI FLEXIBILE

Aceste grunduri care au apărut odată cu pictura în ulei pe pânză, au acelaşi principiu* de bază: Sunt toate amestecuri ulei/pigment.

Prin ce se disting de stratul de culoare atunci când acesta este în ulei?

Prin compoziţie. Cel mai frecvent aceste grunduri sunt un amestec de ulei de in şi ceruză. Întrucât uleiul şi ceruza dau filme rezistente

şi flexibile, uscând în profunzime, aceste grunduri au uneori mai bune calităţi mecanice; suplețe, rezistență, decât stratul pictural.

Prin modul de folosire. Spre deosebire de materia picturală, grundul este pus în mod uniform pe toată suprafața operei.

Recunoaştem că în acest caz este vorba despre diferențe minime şi că un grund gros** este destul de apropiat de culorile care compun stratul pictural – în cazul unei picturi în ulei.

Grundurile ulei/pigment au fost din plin folosite începând cu secolul al XVI-lea. Proprietățile lui sunt bine cunoscute datorită analizării numeroaselor picturi în care sunt folosite.

Sunt grunduri cu multe calități:

- Sunt uşor de aplicat, nu necesită nici ustensile, nici dibăcie deosebită. Se execută întotdeauna foarte repede şi fără probleme mari, dacă regulile de folosire sunt bine cunoscute.

- Fac priză bună cu cleiul, oferind şi o bună suprafață de contact pentru stratul pictural. Legăturile lor cu cleiul şi cu stratul de culoare nu sunt la fel de puternice ca în cazul grundurilor cretă/clei şi ipsos/clei – care dau legături definitive – însă pot fi considerate satisfăcătoare.

- În general, îmbătrânesc destul de bine. Se poate întâmpla ca unele picturi cu grund ulei pigment să prezinte desprinderi sau scorojirea grundului sau a culorii. În ce măsură cauza acestor accidente este grundul, calitatea legăturilor sale cu suportul şi stratul pictural sau mediul (proaste condiții de conservare, accidente, materie picturală defectuoasă, etc.)?

*

**

Greu de spus. Se observă că în ciuda pierderii, cu timpul, a flexibilității – pierdere concretizată într-o rețea de crăpături mai mult sau mai puțin pronunțată pe suporturi de lemn şi/sau de origine celulozică – aceste grunduri se comportă mai degrabă bine. Deci, pe ansamblu, aceste grunduri îmbătrânesc bine dar au şi o oarecare fragilitate provocată de factori nu prea bine cunoscuți şi care pot provoca accidente particulare. (Puține din grundurile grase pe care s-a pictat prezintă degradări).

Modul de preparare şi aplicarea bine cunoscute, ca şi bunele condiții de păstrare, sunt garanția cea mai sigură a unei bune îmbătrâniri a acestor grunduri.

- Se potrivesc unui mare număr de suporturi. Spre deosebire de grundurile slabe şi rigide care nu pot fi puse decât pe suporturi de lemn, grundurile grase şi flexibile pot fi puse şi pe pânză, lemn sau metal.

- Oferă o suprafață de lucru foarte potrivită pentru pictura în ulei. Fine, uşoare şi flexibile, prezintă o porozitate ideală când sunt bine pregătite, se pretează foarte bine la toate tipurile de pictură/culori în ulei.

Limite şi inconveniente:

- În virtutea faptului că sunt grunduri "grase", nu se vor combina decât cu culori "grase" – ulei şi ceară. Sunt, deci, departe de a conveni tuturor tipurilor de culori.

- Nu sunt "instantanee". Dacă pe unele grunduri se poate picta doar la câteva ore după ce au fost puse, amestecurile ulei/pigment nu pot fi puse în contact cu culoarea decât după ce sunt perfect uscate – ceea ce însemnă destul de mult timp – nu ore ci zile.

- Este periculos să fie date în straturi mai groase. Pictorii secolului al XIX-lea au demonstrat aceasta cu prisosință – încercând să acopere bine pânza, au creat grunduri dense, grele şi casante şi care uneori se pot degrada grav. Nu este deci deloc prudent să se încerce netezirea unei pânze neregulate altfel decât cu cuțitul de încleiat.

- Sunt destul de costisitoare atunci când se aplică pe pânze mari şi foarte mari.

- Nu sunt "indestructibile" ca amestecurile cretă/clei şi ipsos/clei . Au o anumită fragilitate şi suportă greu erorile de aplicare.

Grunduri noi

GRUNDURI SLABE ŞI FLEXIBILE PE BAZĂ DE RĂŞINI SINTETICE

Din tratate nu se ştie foarte bine dacă odinioară s-au folosit grundurile slabe şi flexibile. în unele texte se vorbeşte de impregnarea prin dizolvare (culoare amestecată cu apă şi clei), adică pe baza unui liant solubil în ap. Roger de Pils notează: "*fondurile de lemn se pregătesc* de obicei cu vopsea amestecată cu apă şi ulei*". Totuşi, cele doar câteva indicaţii asupra eventualelor utilizări ale grundurilor slabe şi flexibile sunt întotdeauna prea succinte şi confuze pentru a putea fi exploatate. Poate că unii pictori au folosit grunduri slabe şi flexibile care puteau fi pe bază de clei de piele sau gumă arabică, dar întrebuinţarea lor a fost probabil ceva marginal căci nu se vorbeşte despre ele în mod clar în nici un text.

Se pare că, de fapt, larga folosire a grundurilor slabe şi flexibile a fost impusă de pictura contemporană. Primii polimeri** sintetici apar în anii de după război. Unii fabricanţi de culori au avut idea de a folosi unii polimeri care aveau flexibilitate ca bază pentru noi tipuri de grunduri. Compuse din răşini acrilice, aceste grunduri au fost bine primite de pictori; în zilele noastre multe mărci de materiale pentru artişti le propun în gama de produse.

Este greu, plicticos şi aproape imposibil de vorbit despre toate grundurile grupate în familia "grundurilor universale". Ceea ce putem face este să le enumerăm caracteristicile:

- Uşor de aplicat. Dizolvabile în apă, pot fi puse cu uşurinţă şi în straturi mai groase, compuse din straturi succesive care se usucă forte repede. Când vom vorbi despre tehnicile de aplicare, vom vedea că şi în ceea ce le priveşte sunt câteva reguli ce trebuie cunoscute.
- Polivalente. Suprafaţa lor slabă convine foarte bine tuturor lianţilor şi tuturor tipurilor de travaliu.

*

**

- Se prezintă sub formă de emulsii. Adică, dacă iniţial sunt diluabile în apă, odată uscate, aceasta nu le mai afectează. Această caracteristică întăreşte caracterul lor polivalent: o suprafaţă slabă care ar fi sensibilă la apă (ca în cazul unui strat de clei de piele), n-ar putea fi pusă în contact cu un liant apos, decât cu grijă şi prudenţă pentru a evita orice fenomen de umflare sau smulgere.
- Foarte flexibile. Compuse din polimeri aleşi special pentru calităţile lor de suplețe, aceste grunduri ar trebui să poată prelua fără probleme mişcările continui de elongaţie/contracţie ale suporturilor de origine celulozică şi deformările suporturilor flexibile. Însă, când sunt prost aplicate, mai ales pe suporturi de lemn – pot crăpa imediat, dovedind că flexibilitatea lor este limitată.

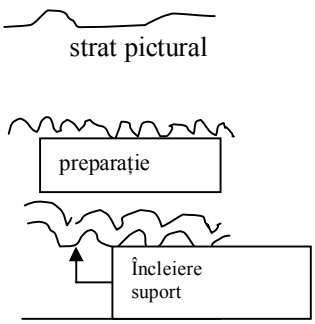
- În principiu, ar trebui să convină tuturor tipurilor de suport.)cu excepția celor metalice pe care aderă greu): pânze naturale şi sintetice, lemn şi, de ce nu, cartoane. Se poate întâmpla, în timp, să manifeste incompatibilitate cu anumite suporturi.
- Teoretic, ar trebui să fie inerte. Spre deosebire de materialele folosite în mod curent în pictură, care provin, cel mai des, din corpuri viii păstrând complexitatea şi multiplele posibilități de a reacționa ale acestora şi, mai ales combinațiile chimice, (modurile de a reacționa ale materialelor folosite de pictori sunt atât de numeroase şi de complexe, încât se cunoaşte destul de prost procesul lor de îmbătrânire), răşinile acrilice care intră în compoziția grundurilor de tip "universal", sunt corpuri simple ale căror posibilități de reacție sunt foarte limitate care – teoretic – a trebui să poată fi prevăzute pe hârtie. Totul ne conduce la concluzia că în timp, aceste grunduri ar trebui să se comporte bine. N-au trecut încă proba aceasta şi abia atunci când o vor trece vor putea fi considerate ca făcând într-adevăr parte din arsenalul de mijloace al pictorilor.

ROLUL GRUNDURILOR

Aplicarea lor este o operațiune care, fără a fi marcată de prea multe constrângeri, poate părea, în timp, fastidioasă şi inutilă. De aceea, unii pictori au renunțat la grunduri pictând direct pe suprafețe brute încleiate (dacă nu chiar brute pur şi simplu). Grundul este totuşi un strat foarte prețios

din stratigrafia operei pictate şi putem chiar spune că este indispensabil pentru că îndeplineşte funcţii pe care celelalte straturi nu le pot îndeplini.

- *Rol mecanic.* Cum este posibil ca un strat de clei să adere la un suport? Se poate ancora căci este pus în contact cu o suprafaţă poroasă şi profundă în care poate pătrunde. Un strat de culoare aplicat direct pe clei poate avea o afinitate puternică pentru acesta, dar nu va putea pătrunde în nici un caz în el pentru că acesta din urmă nu are grosime. Grundul, care oferă stratului de culoare o suprafaţă poroasă şi profundă îi va permite acestuia să pătrundă şi să nu rămână la suprafaţă. (lucrul este valabil mai ales pentru grundurile slabe; grundurile ulei/pigment prezintă în mai mică măsură acest fenomen de acroşare).



Datorită sistemului suport/strat de clei/grund/culoare, asistăm la o serie de ancorări foarte profunde ale straturilor picturale, care pătrund toate unele în altele.

- Un rol estetic. Aspectul suprafeţei pe care este pusă materia picturală este foarte important din punct de vedere estetic. O materie picturală care păstrează aspectul pânzei sau luciul unui suport de aramă, va reda imagini foarte diferite. Substituindu-şi suprafaţa celei a suportului, grundul permite alegerea liberă a aspectului suprafeţei pe care va lucra pictorul. Datorită grundului, un suport fibros (ca anumite varietăţi de lemn, de exemplu)va putea oferi o suprafaţă netedă) sau, dimpotrivă un suport fără nici o asperitate va putea prezenta o suprafaţă denivelată.

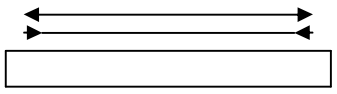
- Rol tehnic. Grundul va determina nu numai suprafaţa de lucru (a pictorului) ci şi porozitatea acesteia. Această porozitate este foarte importantă în travaliul pictorilor: o suprafaţă foarte poroasă va absorbi liantul unei materii picturale, care în acest fel va avea tendinţa să se usuce mai repede decât de obicei, să se matiseze şi, în general, să adopte comportamentul specific materiilor picturale sărace în liant.

O suprafaţă puţin poroasă va favoriza prelucrarea onctuoasă a pastei, tehnicile fond-ului, strălucirea intensă. Între aceste două extreme, suprafaţa de lucru va putea prezenta toate tipurile de semi-porozitate, situaţii corespunzătoare tot atâtor forme de lucrare a materiei picturale şi imagini diferite.

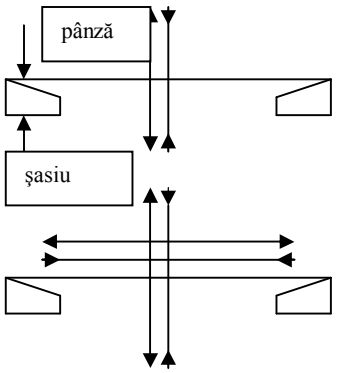
Datorită grundului şi a porozității sale reglabile, pictorii vor avea astfel prețioasa posibilitate de a alege şi controla porozitatea suprafeței pe care va fi pusă materia picturală.

Problema flexibilității grundurilor

În mare, grundurile se achită bine de sarcinile lor. Însă, pe suporturile flexibile şi/sau de origine celulozică, grundurile – oricum ar fi – se confruntă cu o problemă – trebuie să se adapteze în mod constant deformărilor suporturilor flexibile şi mişcărilor de elongație/contracție ale suporturilor celulozice. Acest punct merită dezvoltat pentru a putea înțelege bine care sunt fenomenele ce intră în joc şi cum răspund grundurile.



Suporturile de origine celulozică supun grundurile unor mişcări constante de elongație/contracție.



Suporturile flexibile au mai degrabă tendința de a acționa în plan perpendicular pe suport asupra grundurilor (vibrații, îndoire, etc.)

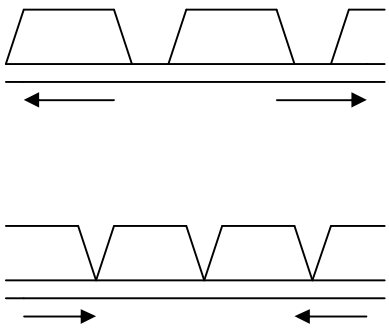
Suporturile flexibile şi de origine celulozică combină aceste două tipuri de forțe.

Cum reacționează grundurile vis-à-vis de aceste constrângeri?

Se poate stabili o regulă simplă: Se pare că în ceea ce priveşte materialele tradiționale ale pictorilor se pare că nu există nici un corp cu flexibilitate durabilă şi foarte ridicată.

Dacă pe suporturile celulozice rigide grundurile obişnuite păstrează o flexibilitate ce le permite să absoarbă mişcările suportului, pe măsură ce trece timpul le este din ce în ce mai greu să absoarbă mişcările suporturilor flexibile şi de origine celulozică şi, după UN timp, încep să crape

Acest fenomen nu trebuie interpretat ca o degradare a grundului sau a picturii. Poate să nu fie vorba, de fapt decât de UN mecanism de adaptare.



Un grund al cărui caracter corespunde bine suportului va putea foarte bine să-şi îndeplinească funcţiile (legătura suport/strat pictural, mai ales) datorită reţelei de crăpături care-i va permite să se adapteze fără tensiuni sau eforturi, mişcărilor suportului.

În măsura în care, din punct de vedere estetic, crăpăturile sunt acceptabile, reţeaua lor fină este un mecanism de adaptare foarte eficient, durabil şi puţin stânjenitor care-i va permite grundului să îmbătrânească fără probleme.

Putem spune deci, că , chiar şi suporturile flexibile de origine celulozică, suporturi care "le fac viaţa grea", grundurile tradiţionale – diferite amestecuri grase ulei/pigment – pot îmbătrâni bine* .

Ce se întâmplă cu grundurile moderne, pe bază de răşini acrilice? Vor fi în stare să păstreze o suplețe destul de ridicată pentru a putea absorbi, fără să crape, mişcările tuturor tipurilor de suporturi?

Flexibilitatea lor originală, slaba lor reactivitate chimică (cel puţin teoretic) ca şi câţiva ani de recul în folosirea lor, sunt motive de optimism în acestă privinţă. Dar mai spunem odată – nimeni n-ar putea înlocui verdictul timpului şi acesta încă n-a fost dat.

* Repetăm, nu este vorba decât despre grundurile flexibile. Cele rigide, grele şi casante vor prezenta reţele de crăpături importante şi mai pronunţate care vor afecta serios estetica operei şi care precedă desprinderea şi scorojirea.

TEHNICILE DE APLICARE ALE GRUNDURILOR

Tehnicile de aplicare ale grundurilor tradiționale

APLICAREA GRUNDURILOR CRETĂ/CLEI ŞI IPSOS/CLEI

Mulți pictori cunosc din auzite existența grundurilor cretă/clei şi ipsos/clei dar nu le folosesc căci se ştie că cer mult timp şi sunt greu de realizat.

În realitate, sunt uşoare şi rapide. Realizarea unui grund – cretă/ipsos – clei de mărime şi densitate medie cere o jumătate de zi – din cauza faptului că trebuie respectat timpul de uscare al diferitelor straturi; ca timp de lucru efectiv nu necesită decât o oră şi, cu puțină experiență, nu este nevoie de o foarte mare dexteritate.

Realizarea acestor grunduri (cretă/clei şi ipsos/clei) poate părea fastidioasă din cauză că aplicarea lor cere cunoaşterea şi respectarea câtorva reguli simple care se desprind din vechile texte dar care în textele moderne nu sunt date, recunoaşterea acestor reguli costă timp şi rezultate. Aplicarea grundurilor cretă/clei şi ipsos/clei este un drum comod dar îngust. Realizate fără grijă sau fără cunoştințele necesare, tehnicile de aplicare ale acestor grunduri se pot transforma cu uşurință în operațiuni lungi şi fastidioase având ca rezultat grunduri proaste. Reuşita este însă sigură şi fără probleme dacă se respectă regulile de mai jos.

Am observat, atunci când le-am studiat proprietățile, că grundurile cretă/clei şi ipsos/clei aveau cam acelaşi comportament. Putem oare spune că şi tehnicile de aplicare sunt identice?

Într-o anumită măsură, da. Ceea ce diferențiază cele două feluri de grund este raportul materie uscată (cretă şi ipsos)/clei* , ca şi maniera în care se comportă la şlefuire – ceea ce este puțin față de numeroasele puncte comune atunci când sunt aplicate. Vom prezenta deci, în aceleaşi paragrafe modul de aplicare ale celor două grunduri.

Pregătirea cleiurilor de piele

Pregătirea cleiurilor de piele va respecta etapele descrise în capitolul despre tehnicile de încleiere şi, ca şi pentru acestea din urmă, va trebui să aveţi grijă să folosiţi cleiuri calde.

CONSTITUANŢII

Concentraţia cleiurilor de piele

Am mai spus deja că, diferenţele de calitate între diferitele tipuri de clei, travaliul pictorului, uneori chiar şi vremea de afară nu ne permit să precizăm cu exactitate concentraţia. Pentru grundurile cretă/clei, ipsos/clei, cleiurile de piele folosite, vor avea o concentraţie cuprinsă între 7 şi 9 grame.

Creta

Creta de bună calitate este uşor de procurat. Alb de Mendon, de Spania, de Paris, de Bougival (dar aproape niciodată "cretă") sunt numele cele mai cunoscute ale cretei în comerţ (numele indică, bineînţeles locul de extracţie al cretei). Cumpărarea şi alegerea cretei nu presupune precauţii speciale căci, în general, creta este de bună calitate.

Ipsosul

Cumpărarea sa este mai delicată. Din punctul de vedere al pictorilor nu toate varietăţile de ipsos din comerţ sunt utilizabile. Prost pisate, acestea conţin de multe ori impurităţi care fac amestecul inutilizabil din cauza cocoloaşelor. Multe varietăţi de ipsos din comerţ sunt aşa şi trebuie încercate multe mărci pentru a găsi unul într-adevăr fin măcinat.

Trebuie să mai spunem că ipsosurile zise "modelaj" sunt departe de a fi o garanţie de fineţe. Este chiar mai prudent ca acestea să fie

evitate: uneori sunt deja amestecaţi cu lianţi care nu se ştie cum se vor comporta încorporaţi în grund.

FABRICAREA GRUNDURILOR

Proporţiile cretă/clei şi ipsos/clei

Textele vechi nu precizează niciodată raportul între cantitatea de clei şi de cretă sau ipsos – pare să fie lăsat la aprecierea pictorului.

Ne putem gândi că la originea acestei libertăţi este marea varietate de cleiuri disponibile pe vremea aceea (clei de mănuşi, de coarne, de Flandra, etc.) şi faptul că deseori, pictorul era acela care-şi prepara cleiul. Întrucât concentraţia cleiului era determinată de pictor, nu prea avea sens precizarea cantităţii exacte de cretă sau ipsos care trebuia adăugată unui clei a cărui forţă era necunoscută.

Mai poate fi şi un alt motiv: raportul materie uscată/clei va determina porozitatea grundului. Cum am mai spus, porozitatea grundului are influenţă asupra muncii pictorului şi a imaginii alcătuite de stratul pictural. Determinarea porozităţii grundului este, între anumite limite, treaba pictorului (dacă doreşte să o lucreze mai "uscată" sau mai onctuoasă, dacă doreşte să obţină o materie picturală lucitoare, mată sau satinată…).

Această din urmă preocupare este şi azi de actualitate şi vom da două formule de bază pentru grund iar dumneavoastră veţi putea modifica proporţiile materie uscată/clei pentru a putea obţine porozitatea ce vă convine. Va trebui totuşi să nu vă îndepărtaţi prea tare de formulele iniţiale. Experienţa ne arată că, un grund cretă/clei sau ipsos/clei, oscilează între două obstacole: Dacă proporţia de materie uscată este prea mare faţă de cantitatea de clei, grundul va fi poros, va usca materia picturală absorbându-i în mod exagerat liantul şi va fi foarte puţin solid : se va fărâmiţa, se poate întâmpla chiar să se desprindă straturile.

Dacă proporţia de materie uscată este prea mică faţă de cantitatea de clei, grundul va fi prea puţin poros, va adera greu la culoare care va pătrunde cu greu în grund; se poate chiar întâmpla să nu poată fi lustruit dacă este prea dur. În plus, fenomenele de strângere datorate cleiului de piele, fiind mai puţin neutralizate de cretă sau ipsos, acesta va crăpa chiar în timp ce este aplicat/pus.

Grundurile preparate cât mai aproape de formulele următoare nu vor avea probleme:

CRETĂ 90/CLEI 100

IPSOS 80 / CLEI 100

(Proporţiile acestor formule sunt relative la greutatea diferitelor corpuri; altfel spus, prima dintre formule s-ar putea exprima şi astfel: cretă 90 grame, clei 100 grame sau cretă 900 grame, clei 1 kg, etc.).

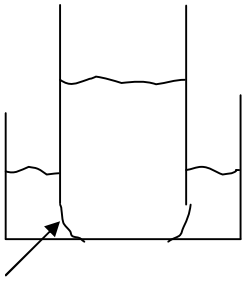
Reuşirea unui grund

Reuşirea unui grund cretă/clei sau ipsos/clei depinde de o bună stăpânire a raportului materie uscată/clei şi de tehnicile de aplicare dar şi de o bună stăpânire a operației de amestecare a cretei sau ipsosului cu cleiul – lucru care se uită prea des. Chiar şi acestă din urmă operație, în aparență atât de simplă, necesită grijă şi gesturi speciale.

În momentul în care amestecați creta sau ipsosul cu cleiul, trebuie să aveți grijă să respectați etapele şi mişcările următoare:

După ce ați preparat cleiul de piele şi l-ați luat de pe foc, cantitatea necesară grundului va fi vărsată într-un recipient de sticlă care trebuie să aibă, dacă de poate, fundul îngust şi rotunjit, pentru ca cleiul să se răcească cât mai puțin şi pentru ca – atunci când se amestecă/fărâmițează

grundul – pensula să poată acționa asupra întregului amestec fără ca fundul recipientului să formeze unghiuri moarte unde ar rămâne componente neomogenizate. Ca măsură de precauție, recomandăm punerea recipientului de sticlă în altul, mai mare, umplut cu apă foarte caldă.



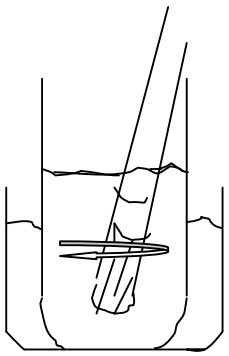
Repetăm ceea ce am spus şi atunci când a fost vorba despre încleieri: cleiul de piele nu rămâne fluid decât dacă este fierbinte. De îndată ce începe să se răcească, se îngroaşă şi devine gelatinos – imposibil de prelucrat. Problema răcirii – foarte frecventă şi în cazul tehnicilor de încleiere, are, în cazul grundurilor, şi un alt aspect – creta sau ipsosul cu care se amestecă cleiul, contribuie considerabil la răcirea acestuia.

Va trebui, deci, ca aspectul "ţinut la cald" să ocupe un loc foarte important pe tot parcursul operaţiunilor de amestecare şi aplicare. Insistăm: un grund făcut sau aplicat atunci când cleiul este pe cale de a se răci, nu este bun. Făcut cu un clei gelatinos, materia uscată nu va avea destulă fluiditate pentru a adera la stratul de clei sau de grund care precedă.

Repetăm deci acestă regulă de aur: *întodeauna cleiurile de piele vor trebui utilizate fierbinţi (foarte calde).*

- De îndată ce cleiul este vărsat în recipient, va trebui începută fără întârziere, omogenizarea amestecului (componentelor). Veţi proceda aşa cum mai procedează încă unii aurari.

Creta sau ipsosul se toarnă în ploaie foarte fină peste clei, lăsându-le timp "să pătrundă" încet – încet în acesta (dacă puneţi toată creta sau tot ipsosul dintr-o dată, veţi obţine bucăţi de materie uscată cu care veţi pierde timp zdrobindu-le, căci sunt greu de dispersat).



Cu o pensulă rotundă, destul de mare şi cu perii tari, zdrobiţi creta sau ipsosul în fundul recipientului – cu o puternică mişcare rotativă din încheietură – trimiţând încetişor creta sau ipsosul către suprafaţă, fără a scoate pensula din lichid.

O asemenea mişcare – uşor de învăţat în practică – permite obţinerea unui amestec omogen de cretă sau de ipsos bine împrăştiat, dispersat în clei şi fără bule de aer. (pensula trebuie să rămână întotdeauna cufundată în lichid şi să nu apară la suprafaţă.

Această operaţiune de omogenizare se va face destul de repede, pentru a se evita răcirea amestecului (la nevoie, dacă simţiţi că se îngroaşă prea tare puneţi-l din nou în recipientul cu apă caldă). După ce vă veţi obişnui cu prepararea grundurilor, veţi vedea că aveţi nevoie doar de câteva minute pentru a obţine un amestec perfect. După ce aţi terminat omogenizarea, puteţi începe aplicarea lui.

Problema bulelor de aer

Dacă nu omogenizaţi cu îndemânare, veţi obţine amestecuri bogate în bule de aer.

Aceste bule vor fi tot atâtea găuri în grund şi vor produce efectul şvaiţer. Dacă această estetică ciudată nu vă atrage, nu ezitaţi să aruncaţi amestecul.

Dacă bulele nu sunt în măsură atât de mare, puteţi proceda în două feluri: 1. Lăsaţi amestecul să se odihnească ţinându-l la cald. Bulele au tendinţa să se resoarbă încet. 2. Puteţi strivi bulele atunci când aplicaţi grundul.

Aceste două tehnici vă sunt de-ajuns să vă descurcaţi cu un amestec care nu conţine prea multe bule de aer dar nu vă sunt de nici un ajutor în cazul unor amestecuri bogate în bule – ar fi nevoie de prea mult timp pentru a fi lăsate să se odihnească iar zdrobirea bulelor ar presupune o muncă îndelungată şi violentă.

Cantitatea de amestec cretă/clei sau ipsos/clei ce trebuie preparată

Este foarte important ca, atunci când preparaţi amestecul cretă/clei sau ipsos/clei să prevedeţi o cantitate suficientă pentru toate straturile unui grund.

Dacă sunteţi obligat să faceţi un alt amestec în timpul aplicării, se poate întâmpla ca, oricât aţi fi de atent şi de îndemânatic – concentraţia cleiului şi raportul materie uscată/clei să fie diferite de primul amestec. O asemenea diferenţă antrenează deseori dezechilibre între aceste straturi de grund de compoziţii şi forţe diferite . Aceste dezechilibre – chiar dacă cel mai adesea sunt slabe – dăunează calităţii grundului şi pot cauza accidente.

Aşa cum spune Watin : "*trebuie să avem mare grijă ca structurile să fie egale între ele, adică – în toate cleiul să aibă aceeaşi concentraţie iar calitatea materiei uscate să fie aceeaşi: căci dacă s-ar întâmpla să punem un strat mai puternic peste unul mai slab, primul nefiind în stare să-l susţină, totul s-ar scoroji".*

CUM SE UNG PANOURILE

O regulă: succesiunea mai multor straturi aplicate la semi-rece

Grundul se aplică de îndată ce este gata, pentru ca amestecul să fie cât mai cald.

Tehnicile de aplicare necesită ochi bun. Una din caracteristicile acestor grunduri este faptul că necesită un mare număr de straturi (trei – patru este minim) pentru a da un produs final de calitate; suprapunerea acestor straturi trebuie să se supună unui cronometraj precis iar pentru asta trebuie ochi bun. Diferitele straturi de grund lichid trebuie puse unele peste altele într-o stare de "semi-rece" sau mai precis "aproape uscat". Şi acesta pentru că trebuie evitate două greşeli atunci când punem unele peste altele diferitele straturi de grund:

- Punerea noului strat atunci când precedentul este complet uscat. Este o greşeală care poate rămâne fără consecințe dar uneori poate conduce la o proastă legare a straturilor între ele. Puse pe sub straturi uscate, noile straturi le pătrund greu şi astfel, priza poate fi destul de fragilă. Unele grunduri puse astfel pot prezenta, în cazuri extreme, şi mai ales dacă cleiul este cam slab, fenomene de desprindere a straturilor.

- Punerea noului strat de grund pe un strat prea rece. Această greşeală produce deseori accidente supărătoare şi aproape întotdeauna iremediabile: deseori, stratul prea rece este smuls de mişcările pensulei – ceea ce produce goluri în grund.

Se mai poate întâmpla şi ca mişcările de strângere ale diferitelor straturi (reamintim că aceste mişcări de strângere sunt din cauza cleiului care uscându-se se contractă şi "strânge/ține") în loc să se producă decalat în timp se produce simultan dacă intervalul de aplicare este prea mic. În acest caz, cum cleiul din diferitele straturi acționează în acelaşi timp, se întâmplă frecvent ca tensiunile exercitate asupra grundului să fie atât de ridicate încât acesta să crape imediat.

Pentru a obține o bună legătură între diferitele straturi de grund, fără a provoca fenomene de smulgere sau crăpare, cel mai bine este ca grundul să fie lucrat într-o stare de semi-rece sau, altfel spus, noul strat trebuie pus puțin înainte de uscarea stratului precedent. Acest tip de aplicare

nu are numai avantajul de a produce grunduri excelente ci şi scurtarea timpului total de execuție.

Dacă sunt lucrate la semi-rece, cinci – şase straturi destul de groase pentru a da un grund bun, pot fi aplicate în două – trei ore.

Lucrul cu peria/pensula

Cum se realizează acest lucru în demi - rece ?

Cu o perie lată cu peri flexibili încărcată cu amestec, se pun straturile de grund întinzând şi trăgând puțin, dar nu prea mult, printr-un joc rapid de mişcări încrucişate ale pensulei. Aplicarea grundului lichid cere aceste mişcări deosebite cu ajutorul cărora se pune un strat bogat în lichid fără a-l întinde într-adevăr dar lucrându-l totuşi un pic, în aşa fel încât să se poată obține un fond bun din mişcările periei/spatulei şi un strat uniform şi egal. Această mişcare, greu de redat în serie, produce – atunci când este bine executată – straturi de grund egale şi de o anumită grosime. O mişcare uşoară şi îndemânatică vă permite să lucrați pe un strat ce mai este încă umed, fără a provoca fenomene de smulgere.

Cum am mai spus şi în cazul încleierii, panoul trebuie acoperit sistematic, începând cu un unghi care va fi mărit. Pentru tehnica grundului, o pensulă "jucăuşă" va da rezultate proaste. Putem chiar spune că pentru panourile de dimensiuni destul de mari, este indispensabilă o tehnică de acoperire asemănătoare sau foarte apropiată de metoda "tablă de şah".

Pus pe panou, grundul lichid se răceşte şi se îngroaşă (întăreşte) în câteva minute. După unu – trei minute, nu mai poate fi lucrat. Trebuie să fiți conştienți de faptul că dacă interveniți prea târziu cu pensula, puteți provoca fenomene ireversibile de smulgere.

Trebuie deci să fiți în stare să aplicați în câteva zeci de secunde un strat regulat de grund (de aceea, este greu de aplicat un grund cretă/clei sau ipsos/clei pe un panou de mari dimensiuni).

Aplicarea primului strat

În cazul primului strat va trebui să apăsați mai mult decât pentru straturile următoare căci se întâmplă ca primul strat de grund să fie uşor respins în unele locuri. Grundul lichid aderă prost în aceste locuri, are

tendința să lase descoperite anumite părți sub formă de goluri. O mişcare mai fermă a pensulei va apăsa "forțat" grundul în zonele recalcitrante.

Uscarea stratului aplicat

Un strat de grund aplicat trebuie să se usuce într-un loc curat şi în afara curenților de aer care pot aduce praf. Nu trebuie nicidecum să grăbim uscarea (expunerea la soare sau radiatoare, etc.), căci o uscare rapidă şi forțată va fi urmată de o contractare rapidă şi violentă a grundului care poate crăpa.

Succesiunea straturilor, lucrul în stare semi-rece

Alegerea momentului pentru a aplica un nou strat face parte din abilitatea dumneavoastră. Lucrul trebuie să se petreacă cu puțin înainte de uscarea completă a stratului precedent.

În timpul lucrului vă veți da seama că, cu cât avansați în punerea straturilor, cu atât vă va fi mai uşor. Trebuie să profitați de acest fenomen pentru a întinde ceva mai mult stratul următor. Veți obține astfel straturi din ce în ce mai subțiri – lucru preferabil căci forțele de contracție ale straturilor precedente sunt suportate din ce în ce mai greu pe măsură ce grundul devine mai gros (se adaugă strat peste strat).

Problema reâncălzirii amestecului cretă/clei şi ipsos/clei

Aplicarea a cinci – şase sau chiar mai multe straturi de grund lichid ridică o problemă – cum putem păstra amestecul foarte cald?

Problema poate avea trei soluții :

- Amestecul poate fi cald pe tot parcursul operațiunii de aplicare dacă este ținut într-un bain-marie la foc mic. Este oare o soluție

bună? Nu. Menţinerea amestecului un timp prea îndelungat în stare caldă şi umedă (lichidă) reprezintă un risc sigur de contaminare a cleiului cu ciuperci şi bacterii. Pe de altă parte, căldura constantă din bain-marie va duce la o evaporare – slabă – dar importantă în timp, ceea ce duce la o mărire deloc de neglijat a concentraţiei amestecului. Folosirea acestei soluţii implică o reechilibrare – întotdeuna hazardată – a concentraţiei amestecului, adăugând din când în când puţină apă.

- După ce a fost folosit, amestecul se lasă să se răcească şi se reîncălzeşte la fiecare nouă folosire. Nici această soluţie nu e perfectă – ne reamintim că cicluri repetate de încălzire/răcire, duc la degradarea cleiului în timp. Dacă vrem să fim siguri de calitatea grundului folosit, nu trebuie să recurgem la bain-marie decât cu zgârcenie.

Să ne reamintim în acest sens ceea ce s-a spus deja despre cleiurile de piele care, să nu uităm, sunt într-un fel "principiul activ" al amestecurilor cretă/clei şi ipsos/clei : *cleiurile de piele nu trebuie expuse niciodată la temperaturi prea mari căci riscă să se degradeze.*

Şi, mai ales, nu trebuie niciodată fierte, lucru care este valabil şi pentru amestecurile cretă/clei şi ipsos/clei. Încă din secolul al XV-lea, Cennino Cennini ne avertiza: "*Dacă ar fierbe s-ar strica"*.

- Amestecul se lasă să se răcească şi apoi tăiem bucăţi din el ca dintr-un pateu, bucăţi care vor fi reâncălzite separat de fiecare dată când vom vrea să punem un strat nou. Din cele trei soluţii, acesta este, incontestabil, cea mai bună. Trebuie să fiţi atenţi să omogenizaţi bine primul grund, amestecându-l înainte de a-l lăsa să se răcească. N-ar trebui ca pe fund să se lase mai multă materie uscată atunci când va fi tăiat în bucăţi, acestea nu vor avea aceeaşi compoziţie.

Şlefuirea grundurilor

Dacă doriţi să obţineţi anumite efecte de materie sau de relief puteţi lăsa grundul aşa cum este, după aplicare. Dacă, însă, doriţi un grund neted, oricât de îndemânatic aţi fost atunci când l-aţi pus, va trebui să-l şlefuiţi pentru a îndepărta neregularităţile produse de pensulă.

Şlefuirea grundului se face foarte uşor, în cazul în care v-aţi gândit să daţi un număr suficient de straturi pentru a obţine un grund destul

de gras şi dacă proporţia materie uscată/clei este potrivită (altfel, grundul este fie prea moale şi se fărâmiţează, fie prea tare şi nu poate fi şlefuit).

Şlefuirea celor două grunduri se va face cu folii de glaspapir din ce în ce mai fin. Trebuie neapărat să fie întinse/puse pe o bucată de lemn astfel riscaţi să produceţi găuri în grund şi nu să-l neteziţi.

Dacă folosiţi cele două feluri de grund veţi remarca că cel preparat din ipsos/clei este mai moale şi deci mai uşor de şlefuit, decât cel din cretă/clei.

Rezultatele

Relativa rigoare a tehnicilor de aplicare a grundurilor cretă/clei sau ipsos/clei, originea lor veche, nu trebuie să vă inducă în eroare: aceste grunduri permit o mare varietate de moduri de a picta de o foarte bună calitate.

În momentul în care veţi stăpâni foarte bine aceste tehnici, veţi putea obţine:

- Grunduri fine şi uşoare, cu luciu de fildeş, cu o calitate a suportului atât tehnică cât şi estetică (şi am putea chiar spune că şi tactilă căci sunt plăcute şi la atins): pe asemenea grunduri este o adevărată plăcere lucrul cu culorile, mai ales cu cele în ulei. Pe suprafaţa lor perfect netedă şi plană, culorile "aleargă"/se întind, cu o calitate excepţională a file-ului, pot fi lucrate oricum şi aderă foarte bine chiar dacă prezintă o uşoară mişcare a liantului care nu le usucă.

- Grunduri netede, dense şi lucioase. Obţinute prin modificarea proporţiei cretă(ipsos)/clei şi în favoarea cleiului dau suprafeţe dure şi lucioase foarte frumoase. Dând oarecum senzaţia suportului metalic, vor avea şi acestea, o bună calitate a tuşeului.

- Grunduri netede, uşor poroase şi satinate. Puteţi fi sensibil la farmecul acestor grunduri ce pot fi obţinute prin mărirea cantităţii de ipsos/cretă din amestec. Aceste grunduri care vor opaciza puţin materia picturală, au un aspect fragil şi delicat ce se poate transmite şi operei, şi care ar putea fi un element preţios al "paletei" dumneavoastră de mijloace.

- Grunduri accidentale, ce pot păstra în urma instrumentului cu care au fost lucrate, amprenta unei suprafeţe care le-a fost aplicată înainte

de uscare, etc. Aceste grunduri, cu cele mai diverse aspecte ale suprafeței, pot fi şi ele mai mult sau mai puțin lucioase sau poroase.

Uscarea grundurilor cretă/clei sau ipsos/clei

Acestea rețin multă vreme apa de la preparare. Chiar şi atunci când sunt aparent uscate, mai conțin puțină apă care nu este bine să fie reținută prin aplicarea prea grăbită a culorii. Apare iarăşi problema intervalurilor de uscare a straturilor bogate în apă. Vă reamintim că puteți încerca cu mâna sau cu obrazul, gradul de uscare al grundului: o uşoară senzație de frig este semn că apa continuă să se evapore.

PREPARAREA GRUNDURILOR GRASE

Tehnicile de preparare a grundurilor grase sunt foarte diferite de cele folosite în cazul grundurilor slabe şi rigide. Grundurile grase se pot prepara uşor şi rapid, îi lasă pictorului o mare libertate de lucru. Această libertate nu înseamnă absență a constrângerilor. Şi în acest caz trebuie respectate câteva reguli.

PREPARAREA GRUNDURILOR

Constituanții

"Grundul se obține din cretă pisată, numită în ulei"

Watin*, Arta pictorului, aurarului şi lăcuitorului, 1755*

Pot fi considerate grunduri grase, toate amestecurile de ulei şi pigment amestecate uniform în unul sau mai multe straturi pe toată suprafaţa unui suport (care a fost mai întâi încleiat – în cazul în care lucrul acesta era necesar). Nu putem, deci, refuza această denumire amestecurilor celor mai variate pigment/ulei. Trebuie să spunem totuşi că anumite amestecuri pigment/ulei sunt mai potrivite decât altele, pentru realizarea unui grund.

În realitate, în funcţie de calitatea elementelor constitutive, diferitele amestecuri ulei/pigment se vor comporta foarte diferit.

Pentru un grund ce trebuie să fie şi foarte rezistent din punct de vedere "chimic" (materia picturală trebuie să-l acopere fără a provoca fenomene de umflare, dizolvare, scurgere, etc.), să aibă şi bune calităţi mecanice – mai ales suplețe – să fie destul de fluid pentru a prinde suportul dar şi destul de poros pentru a permite culorii să adere; pentru un asemenea grund deci, veţi avea tot interesul să selecţionaţi compuşii care conferă cele mai bune garanţii în vederea obţinerii acestor calităţi.

Trebuie să vă mai gândiţi şi la faptul că acestor grunduri le trebuie mult timp să se usuce – va fi interesant să luaţi în calcul şi influenţa pe care diferitele elemente constitutive o vor avea asupra vitezei de uscare a amestecului.

Un grund gras este compus din trei categorii de corpuri: uleiuri, pigmenţi şi sicativi.

Uleiurile. Dintre toate uleiurile folosite în pictură, veţi avea tot interesul să alegeţi uleiul de in. Acest ulei puţin colorat şi care prezintă dezavantajul de a se îngălbeni uşor în timp, este cel mai potrivit pentru realizarea unor filme rezistente, flexibile, ce se usucă destul de repede şi în profunzime. Dacă vă deranjează culoarea pe care acesta o dă pigmenţilor, puteţi folosi uleiul de mac sau de castan. Aceste uleiuri dau filme de o calitate mai puţin bună dar sunt aproape incolore.*

Pigmenţii. Odinioară, pictorii foloseau aproape întodeauna pe post de pigment pentru grundurile grase, albul de plumb (sau ceruza). Amestecat cu ulei, acest pigment care produce filme foarte rezistente şi foarte flexibile, care îmbătrânesc bine şi se usucă repede (cel puţin în cazul uleiurilor), ar putea fi considerat pigmentul ideal pentru grunduri, dacă n-ar avea două defecte: pe de o parte compoziţia lui pe bază de plumb îl face incompatibil cu pigmenţii pe bază de sulf; pe de altă parte, nu produce grunduri foarte albe şi foarte luminoase. Din aceste două motive, îi puteţi prefera mai modernul alb de titan care, chiar dacă nu produce – în amestec

cu ulei – pelicule la fel de rezistente ca albul de plumb, este în schimb, compatibil cu toţi pigmenţii şi produce grunduri foarte albe (puteţi chiar amesteca cei doi pigmenţi – nu este o soluţie rea).

Dacă doriţi să lucraţi pe o suprafaţă colorată, veţi putea colora grundul alegând unul sau mai mulţi pigmenţi de culoare. Însă, aşa cum vom spune şi în capitolul despre pospaiuri, este mai prudent şi mai practic să se recurgă la un grund alb peste care se va pune un strat de culoare.

Dacă folosiţi totuşi pigmenţi de culoare în grund, evitaţi oxizii, care pun deseori probleme în ceea ce priveşte priza cu liantul** şi anumiţi pigmenţi anti-sicativi – ca negrul de fildeş – care împiedică uscarea rapidă a grundului. Trebuie să mai ştiţi că unii pigmenţi, în amestec cu ulei, vor da filme fragile.

Sicativii. Aceste săruri metalice*** care favorizează uscarea rapidă şi în profunzime a uleiurilor, sunt indispensabile în compoziţia unui grund. Cei mai interesanţi sunt cei pe bază de plumb care dau o bună uscare în profunzime a filmelor. Sicativul de Coutrai, pe bază de plumb şi mangan este un bun exemplu în acest sens.

Uneori, o a patra categorie de corpuri poate interveni: materialul de umplutură. Pulberi inerte care nu influenţează comportamentul amestecului şi care nu prezintă decât interes economic. “Dau volum” fără să coste prea mult. Puţină cretă**** într-un amestec scade preţul de cost fără a-i altera proprietăţile, ceea ce nu este lipsit de interes în cazul grundurilor aplicate pe suprafeţe mari.

* a se vedea capitolul despre uleiuri.

** a se vedea capitolul despre măcinarea culorilor.

*** a se vedea capitolul despre sicativi.

**** creta, talcul şi unele argile sunt umpluturile cele mai des folosite în pictură.

Amestecul părţilor componente

Amestecul poate fi preparat în două feluri:

- Fie folosind o culoare din comerţ (în nici un caz din cele folosite în construcţii; numai cele “ pentru artişti” sunt potrivite) pe care o veţi dilua în terebentină sau benzină. Proporţia liant/pigment/sicativ/umplutură din aceste culori este în general bine calculată aşa că nu va trebui să-i modificaţi echilibrul adăugând sicativ, umplutură, etc.

- Fie preparând singuri amestecul liant/pigment/sicativ/ umplutură respectând formula:

ALB DE PLUMB 80

ULEI DE IN 14

SICATIV DE COURTRAI 2

CRETĂ 20

(Acest raport este exprimat în greutăți ; alb de plumb 80 g, ulei de in 14 g, sicativ de Courtrai 2 g, cretă 20 g, sau alb de plumb 800 g, ulei de in 140 g, etc.)

Veți consulta capitolul despre combinarea culorilor pentru a găsi indicațiile pentru realizarea amestecului.

Această din urmă soluție are un interes economic evident grundurile făcute personal costă mai puțin, însă "grundul de casă" consumă timp. Va trebui să vă hotărâți ce fel de economie realizați.

Diluarea amestecurilor

Fie că ați preparat singur amestecul ulei/pigment fie că l-ați cumpărat, trebuie să-l diluați în terebentină sau benzină pentru a-I da consistența dorită.

Alegerea consistenței este ceva foarte personal, nu are influență asupra calităților grundului, are doar consecințe estetice. Un amestec foarte dens va avea tendința să păstreze urma instrumentului cu care a fost lucrat, va încărca un suport a cărui textură va dispărea sub acest film consistent. Un amestec foarte fluid va "acoperi" mai puțin suportul, va prelua forma texturii în loc s-o ascundă.

Libertatea de alegere a consistenței amestecului nu este chiar totală; trebuie să vă gândiți că grundul va trebui să fie destul de poros pentru a-I oferi stratului pictural posibilitatea de a face priză. Dacă amestecul n-a fost suficient diluat, grundul va fi prea "bogat" şi prea "gros" iar materia picturală nu-l va putea pătrunde în mod satisfăcător. Va trebui să aveți grijă să diluați amestecul cu cel puțin o pătrime (trei părți de amestec şi o parte de terebentină sau benzină).

Oricare i-ar fi consistența, trebuie să aveți grijă ca amestecul să fie omogen. Şi pentru acesta nu trebuie să ezitați să-l lucrați multă vreme cu o pensulă rotundă cu părul tare, cu o mişcare apropiată de cea descrisă în cadrul grundurilor slabe şi rigide.

Ca şi în cazul precedent, munca vă va fi mult uşurată dacă recipientul în care ați pus amestecul va avea fundul rotunjit, fără unghiuri moarte.

Pentru cantități medii de amestec, o pătrime de litru, spre exemplu, sunt de ajuns cinci, zece minute de lucru pentru a obține un amestec omogen.

TEHNICI DE APLICARE

Măsuri de prevedere: grundurile grase trebuie puse întotdeauna pe suporturi perfect uscate

Dacă suportul a fost încleiat, decatat sau udat în vre-un fel, trebuie ca apa să fie lăsată să se evaporeze înainte de punerea grundului gras. Grundurile grase sunt puțin permeabile la vaporii de apă şi dacă sunt puse pe suporturi sau pelicule de clei încă umede, vor reține o mică cantitate de apă care, împiedicată să se evaporeze, poate crea probleme.

Vom reține deci regula următoare: *grundurile grase nu vor fi puse decât pe suprafețe fără nici o urmă de apă.*

Mai este de reținut şi faptul că nu este prudent să se aplice un grund gras pe un suport celulozic pe vreme umedă; din cauza atracției lor pentru apă, vor reține o parte din apa din atmosferă, fiind astfel relativ umede.

Un grund gras se aplică fie cu pensula, fie cu cuțitul.

Aplicarea cu pensula

Aplicarea cu pensula este, fără îndoială una din operațiunile cele mai uşoare pe care le au de făcut pictorii: nu necesită gesturi sau precauții speciale. Veți avea, cel mult, tot interesul să folosiți spaltere cu peri flexibili ce permit o acoperire rapidă şi egală a suportului. Aveți nevoie şi de o tehnică sistematică pentru a câştiga timp în cazul suporturilor de mărime mare.

În funcție de efectul de suprafață pe care doriți să-l obțineți, grundul va fi pus în straturi subțiri şi foarte întinse, în straturi mai groase, puse ca atare, sau în straturi ce păstrează urmele pensulei, etc.

Aplicarea cu cuțitul

"Grundul se pune pe pânză cu ajutorul unui cuțit ... pentru ca legătura dintre pânză şi grund să fie mai puternică".

Pierre Le Brun, *Recueil des essaies des merveilles de la peinture*. Paris,1653.

Ca şi în cazul încleierii, tratatele ne spun că pictorii de meserie au recurs nu la pensulă pentru a întinde grundul ci la cuțitul de încleiat. Stau mărturie numeroase texte: cuțitul de încleiat a fost folosit de mulți pictori pentru aplicarea grundurilor. Se pare că mai ales cei din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, secole considerate epoca de aur a grundurilor grase, l-au folosit exclusiv în aplicarea grundurilor.

Practica ne face să înțelegem acestă opțiune: în cursul aplicării unui grund gras, cuțitul se dovedeşte a fi un instrument mult mai interesant decât spalterul, din trei motive.

Rapiditatea cuțitului. Ca şi în cazul încleierilor şi cam din aceleaşi motive, cuțitul permite o aplicare mult mai rapidă decât spalterul (s-ar putea ajunge la acelaşi rezultat şi cu spalterul dar ar fi nevoie de o rea voință remarcabilă pentru ca grundul să treacă prin pânză).

Calitatea impregnării. Întinzând cu putere bine grundul, cuțitul permite contopirea diferitelor straturi şi obținerea unui strat uniform.

Cuțitul pentru încleiat este elementul cel mai important în cazul grundurilor netede pe pânză.

Cuțitul de încleiat, cheia grundurilor netede pe pânză

Sunt mulți cei care, dorind să picteze pe pânză, nu doresc să lucreze pe o suprafață care a păstrat textura pânzei. Problema care se pune este cum se poate obține un grund neted pe pânză?

Pictorii care s-au confruntat cu acestă problemă, începând cu secolul al XIX-lea, nu i-au dat un răspuns satisfăcător. Toate grundurile, destul de dense pentru a disimula textura pânzei, pun o problemă aparent inevitabilă: sunt prea grele şi prea dense pentru pânză şi devin repede cauza multor probleme (scorojire, desprindere, etc.). În plus, din punct de vedere estetic, nu constituie o alegere prea fericită.

Unii pictori, încercând să evite folosirea acestor grunduri, folosesc pânze foarte fine sau lipesc bucăţi de hârtie pe pânză, soluţii puţin convingătoare (pânzele prea uşoare/subţiri suportă cu greu culorile, lipirea hârtiilor, dificil de realizat, pune şi ea destule probleme).

N-avem decât să observăm operele pictorilor din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea pentru a ne da seama că aceştia ştiau cum să obţină grunduri netede pe pânză. Numeroase opere ale lor sunt executate pe pânze şi netede şi uşoare şi care doar lasă să se ghicească textura pânzei.

Amatorii de "secrete ale marilor pictori" nu şi-au dat deloc seama de lucrul acesta.

Cheia acestui secret, cheie care a lipsit vreme de două secole, nu era de fapt deloc ascunsă, ci, dimpotrivă, menţionată în mai multe tratate. Poate fi rezumată în două cuvinte: cuţitul şi uniformizarea.

Un singur instrument, cuţitul de încleiat, permite obţinerea unor grunduri netede şi uşoare.

Nivelarea, începând cu secolul al XIX-lea, în încercarea de a ascunde textura pânzei, pictorii s-au angajat pe un drum închis căci soluţia o constituiau grundurile prea grele şi inestetice (defect pe care au încercat să-l remedieze şlefuind pânzele; vom vedea mai departe cum trebuie privită această tehnică).

Soluţia spre care trebuiau să se orienteze era cu totul diferită şi era oferită doar de cuţitul de încleiat: trebuiau să încerce să facă să nu dispară textura pânzei ci să folosească această structură, acoperind cu grund golurile şi ne lăsându-l să depăşească punctele mai înalte ale texturii. Este singura modalitate – uşor de realizat datorită mişcării îndemânatice a cuţitului ce uniformizează grundul – prin care se poate obţine un grund uşor şi neted pe pânză.

Tot căutând secretele maeştrilor, pictorii care au adoptat tehnicile celor vechi, n-au văzut soluţia simplă a unei probleme importante, problemă de a cărei existenţă nici măcar nu şi-au dat seama.

Cum se procedează

Aplicarea grundului cu cuțitul, se face astfel: vărsați grundul, care trebuie să fie destul de lichid, în centrul pânzei (dacă aceasta nu este de format mare; în acest caz se adoptă tehnica de acoperire "în tablă de şah" şi, cu cuțitul pe care îl lăsați să "alunece" pe pânză fără să apăsați, întindeți şi uniformizați grundul. Înaintați spre marginile pânzei până ce obțineți o suprafață regulată.

Ca şi în cazul aplicării cu pensula, aplicarea cu cuțitul vă lasă o mare libertate de execuție. Aşa cum spune Turquet de Mayerne, important este să aplicați amestecul "întinzându-l meşteşugit cu cuțitul…".

Trebuie să vă supravegheați căci, al început, când sunteți puțin obişnuit cu cuțitul, acesta poate lăsa urme care pot fi stânjenitoare.

Grundurile netede

Toate grundurile pe care le veți aplica cu cuțitul vor avea tendința să netezească suprafața pânzei dar în funcție de felul în care lucrați, grundul va fi mai mult sau mai puțin neted. Dacă doriți un grund perfect neted, aveți două soluții: dacă sunteți obişnuit să lucrați cu cuțitul, puneți un strat de grund destul de gros pe care-l veți întinde în aşa fel încât să acopere golurile din pânză; dacă nu vă credeți în stare să procedați astfel, veți aplica mai multe grunduri fine şi foarte "uniformizate", care vor netezi treptat pânza.

Numărul de straturi de grund

Nu trebuie să uitați niciodată că aproape întotdeuna, grundurile ulei/pigment sunt alese în funcție de supleţea şi masa lor. Din această cauză va trebui să evitați să puneți un număr mare de straturi de grund; dacă se îngroaşă, grundurile ulei/pigment devin grele şi casante. Pe pânză au un comportament dezastruos – greutatea lor "deformează" şi "oboseşte" pânza, crapă, se desprind, etc.

Trei straturi de grund sunt deci un maxim ce nu trebuie depăşit. La nevoie, dacă lucrați cu straturi foarte fine şi foarte întinse, puteți da patru

– cinci straturi. Fiți însă prudenți. Între un grund flexibil şi uşor şi unul greu şi casant, este o diferență de câteva straturi …

Şlefuirea grundurilor

Unii autori din secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea sunt de părere că grundurile grase trebuie "şlefuite" cu o piatră ponce. Această recomandare se regăseşte şi în tratate târzii. Cum trebuie luat acest sfat?

Să spunem drept: un asemenea sfat este în acelaşi timp criminal şi "împotriva naturii".

Criminal. Albul de plumb care este baza multor grunduri, este un pigment extrem de toxic, mai ales atunci când este inhalat. Şlefuirea unui grund înseamnă muncă în aerosol de pigmenți în suspensie, care are toate şansele să fie bogat în plumb. Nu-i de glumit: câteva şedințe de inhalații pe bază de plumb sunt de ajuns pentru o intoxicație gravă şi chiar foarte gravă. Să mai notăm că albul de plumb – de departe cel mai toxic dintre pigmenții folosiți şi în pictură – nu este singurul pigment periculos: n-aveți nimic de câştigat respirând aerosoli bogați în cadmiu, arseniat de aramă, sulfură de mercur*, etc.

* Vezi la capitolul cu probleme de toxicologie

Aşa cum spunea în secolul al XVIII-lea, Le Pileur d'Appligny: *"Folosirea ceruzei necesită o foarte mare prudență, căci este periculoasă, mai ales sub formă de pulbere; dacă o inhalăm sub această formă, …provoacă crize teribile de astm …care sunt deseori fatale."*

Va trebui deci să rețineți regula următoare: *grundurile grase, mai ales cele pe bază de plumb nu trebuie şlefuite niciodată.*

Puteți, cel mult răzui puțin anumite straturi cu o piatră ponce pentru a favoriza priza straturilor între ele.

Împotriva naturii. Şlefuirea grundurilor nu este numai periculoasă pentru sănătate ci denotă şi o proastă cunoaştere a grundurilor grase. Dacă dorim să şlefuim un grund gras, înseamnă că admitem că acesta a fost pus într-un număr mare de straturi groase. În spatele acestei operațiuni se ghiceşte deseori intenția de a acoperi textura pânzei cu o succesiune de

straturi groase şi şlefuite. Am spus deja ce trebuie gândit despre această folosire în straturi groase (chiar foarte groase) a grundurilor care sunt, la origine, flexibile şi uşoare.

Această problemă a şlefuirii este, fără îndoială, unul din exemplele cele mai frapante şi, din nefericire, supărătoare. (ne gândim că unii pictori au plătit scump şlefuirea grundurilor) a unei lecturi superficiale şi fără a înţelege vechile tratate ale pictorilor. Întâlnim astfel, din nefericire destul de des, tehnici reluate şi folosite prost.

Uscarea grundurilor

Una din calităţile importante ale unui grund este totala sa sensibilitate la materiile picturale care vor fi aplicate peste el. Orice scurgere, umflare, dizolvare parţială, smulgere, etc., a grundului va fi supărătoare pentru pictor şi nu fără consecinţe din punctul de vedere al echilibrului tehnic al operei. Această sensibilitate a grundului faţă de materiile picturale, va ridica deseori probleme tehnice : migraţia lianţilor, proasta izolare a suportului, etc.

Grundurile grase oferă, în această privinţă toate garanţiile: sunt cu totul insensibile la materiile picturale (uleiul şi ceara) ce le-ar putea acoperi, însă cu o condiţie: trebuie să fie perfect uscate. Din această cauză va trebui să aşteptaţi cel puţin trei săptămâni înainte de a picta pe un grund gras care tocmai a fost aplicat (trei săptămâni cu condiţia ca grosimea să nu fie "peste normă" căci grundurile prea groase/dense necesită un interval considerabil de timp pentru a se usca).

Încleierea

Atunci când trebuie să pregătiţi un grund gras, nu trebuie să uitaţi regula esenţială enunţată în capitolul despre încleieri: suporturile de origine celulozică (căci grundurile grase sunt puse aproape întotdeauna pe suporturi de acest tip), se degradează foarte repede în contact cu uleiurile şi vor trebuie în mod imperativ protejate cu un strat de clei dacă de are în vedere folosirea culorilor în ulei.

Pânzele

Grundurile grase şi flexibile convin forte bine tuturor tipurilor de pânză naturală de bună calitate (reamintim că sunt evitate țesăturile cu noduri, unele fibre şi semi-pânze) şi bine impregnate cu clei.

Dacă pânza are noduri stânjenitoare, le putem şlefui cu glaspapir, după impregnarea cu clei şi înainte de punerea grundului. În momentul în care executați această operațiune trebuie să acționați uşor, pentru a nu găuri stratul de clei.

Panourile de lemn

Aplicarea grundurilor pe panouri de lemn nu necesită indicații speciale. Vom menționa doar că, pe aceste suporturi grundul nu poate fi aplicat decât cu pensula.

Hârtia şi cartonul

Aplicarea grundului pe hârtie şi carton necesită puține remarci. Va trebui să fiți atenți ca pe aceste suporturi fragile să puneți grundurile cele mai fine şi mai uşoare. Mai este nevoie să precizăm că nici pe aceste suporturi grundul nu se pune cu cuțitul?

Suporturile metalice

Grundurile grase sunt singurele care convin suporturilor metalice.

Aplicate cu lovituri uşoare şi încrucişate de spalter, amestecurile ulei/pigment, (a căror diluare este bine reglată), vor constitui pe aceste suporturi grunduri de toată frumusețea.

RECAPITULARE A COMBINAȚIILOR TRADIȚIONALE SUPORT/ÎNCLEIERE/GRUND/STRAT DE CULOARE

Studiul celor două grupe clasice de grunduri determină şi interesul față de ansamblul constituenților (suport, clei, culoare) care se potrivesc cu aceste grunduri. Am trecut astfel în revistă diferitele stratigrafii pe care generații întregi de pictori le-au reținut şi practicat.

Înainte de a studia aplicarea grundurilor acrilice şi combinațiile cu totul noi de elemente/corpuri de pe terenul vast şi cam nesigur al modernității, vom face un bilanț, reamintind sub forma unui tablou ajutător – combinațiile suport/clei/grund/strat de culoare.*

Acest tablou permite să dăm câteva repere uşoare de consultat asupra cărora am vorbit în pasajul precedent şi să marcăm o frontieră netă între tehnicile vechi şi perfect limitată dar .. şi tehnicile moderne, aparent mult mai promițătoare, dar asupra cărora punem încă odată .. incertitudinile, …..!!!

*Ansamblul stratigrafiilor ce pot fi create cu diferitele feluri de culori este studiat în capitolul despre tehnicile de execuție.

<table>
<tr><td>STRAT PICTURAL</td><td>Ulei, ceară</td><td>Orice culoare</td><td colspan="3">Ulei</td></tr>
<tr><td>GRUND</td><td>gras</td><td>Cretă/clei
Ipsos/clei</td><td>Gras</td><td>Gras sau fără</td><td rowspan="3">Gras

Fără

Suporturi metalice</td></tr>
<tr><td>CLEI</td><td colspan="4">Clei de piele</td></tr>
<tr><td rowspan="2">SUPORTURI</td><td colspan="2">lemn</td><td>pânze</td><td>Hârtie/ carton</td></tr>
<tr><td colspan="4">Suporturi de origine celulozică</td></tr>
</table>

Tehnicile de aplicare a noilor grunduri

Noile grunduri acrilice oferă o foarte mare libertate de aplicare. Putând fi imediat folosite (necesită cel mult o diluare cu apă) şi pe tot felul de suporturi (încleiate cu un clei acrilic sau vinilic dacă este cazul), cu mijloacele cele mai variate: spalter, cuțit, rulou, etc., uscându-se repede şi

fără probleme şi, în sfârşit, permiţând modalităţile de a picta cele mai diverse, se pare că pot îndeplini toate cerinţele pictorilor şi că este impropriu să vorbim, în cazul lor, despre tehnici de aplicare, căci ele permit totul.

Nu putem vorbi despre tehnici precise de aplicare a grundurilor acrilice aşa cum am făcut pentru grundurile tradiţionale. Putând fi aplicate în mai multe feluri, ar fi cu totul arbitrar să descriem anumite gesturi (mişcări) şi nu altele.

Chiar dacă puteţi lucra aceste grunduri acrilice alegându-vă singuri mişcările, aceasta nu înseamnă că aveţi o libertate totală. Va trebui să cunoaşteţi şi să respectaţi anumite reguli referitor la aceste preparaţii.

Problemele retracţiei preparaţiilor acrilice

Toleranţa foarte mare a preparaţiei acrilice nu este fără limite. Emulsiile foarte bogate in apă atunci când se lucrează cu ele când sunt manipulate de pictor (ele conţin aproape 50 % apă), se contractă se retractează foarte tare în timp ce se usucă provocând astfel o puternică pierdere de volum. În cea mai mare parte din cazuri, supleţea răşinilor ce le compun compensează această contracţie, dar nu întotdeauna. Puse în straturi foarte groase sau la mici intervale de timp, preparaţiile acrilice prezintă mişcări de contracţie prea importante, vor fi prea puternice pentru a fi absorbite, şi vor produce cracluri imediate.

Regăsim deci această problemă de retracţie, care a fost deja întâlnită la preparaţiile cretă /clei şi ipsos /clei. Cum pentru aceste preparaţii şi pentru aceleaşi motive, va trebui să nu aplicaţi grundurile acrilice în straturi prea groase sau la intervale de timp prea scurte şi nu trebuie să le grăbiţi uscarea prin expunere la o sursă de căldură.

Problemele suporturilor flexibile

Calitatea unui preparaţii nu este aceeaşi cu a suportului. Prea mulţi pictori uită această constatare elementară şi încarcă suporturile flexibile cu grunduri acrilice foarte groase gândindu-se că nu nesocotesc regulile artei deoarece grundurile acrilice sunt foarte rezistente. Lucrul este adevărat în cazul grundurilor dar nu şi în cazul suporturilor care trebuie să facă faţă unui grund greu şi gros.

Suporturile flexibile nu pot suporta, în cele două sensuri ale cuvântului, decât grunduri fine şi uşoare; compoziția lor nu schimbă cu nimic problema.

Va trebui deci să aveți grijă să nu folosiți grunduri acrilice prea groase pe suporturi suple.

Uscarea preparațiilor acrilice

Ca şi în cazul celorlalte straturi picturale ce conțin apă, trebuie să aveți în vedere să nu blocați uscarea grundului acoperindu-l prematur cu alte straturi picturale, mai ales cu culori în ulei.

Este imposibil de vorbit de un timp precis de uscare pentru că grundurile acrilice pot fi lucrate în atâtea feluri diferite. Nu vă rămâne decât să apreciați prin atingere (cu mâna sau obrazul) gradul de uscare.

Preparațiile acrilice şi arta pictorului

Pictorii ataşați de aspectul şi comportamentul preparațiilor tradiționale meseriei pictorului pot obține, cu grundurile acrilice, grunduri (preparații) asemănătoare cu cele grase sau cu amestecurile cretă /clei şi ipsos /clei.

Puse cu cuțitul (sabia) de încleiat, exact în acelaşi fel (manieră) ca grundurile grase, grundurile acrilice vor da filme subțiri şi suple al căror aspect şi comportament general vor fi destul de apropiate de grundurile grase (cu o diferență destul de importantă totuşi: suprafața slabă a grundurilor acrilice va primi foarte bine foarte bine culorile slabe mai ales cele vinilice şi acrilice, ceea ce nu este cazul pentru grundurile grase).

Puse într-o succesiune de straturi fine pe care le veți şlefui sub un jet fin de apă cu o hârtie abrazivă special destinată şlefuirilor la umed, grundurile acrilice vor fi mai "închise" "înfundate", mai "grele" mai puțin plăcute decât cele pe bază de cretă /clei ipsos /clei dar, ca şi acestea din urmă, vor oferi o suprafață netedă şi plană pentru aplicarea culorilor.

Şi chiar dacă aceste "imitații" nu au tocmai calitatea grundurilor tradiționale mai ales a celor din cretă /clei ipsos /clei lucrul este compensat de extrema uşurință şi rapiditate cu care pot fi lucrate *.

RECAPITULAREA NOILOR STRATIGRAFII POSIBILE

Ca şi în cazul stratigrafiilor tradiţionale este nevoie să facem un bilanţ şi să reamintim regulile de combinare ale stratigrafiilor noi. Aceste reguli sunt foarte simple.

În domeniul stratigrafiilor noi, orice suport poate primi un strat de clei, va fi încleiat cu un clei acrilic sau vinilic.

Cu excepţia unor suporturi foarte speciale ca de exemplu polipânza care este deja pregătită, pe toate suporturile pot fi aplicate grunduri acrilice (în afară de cazul în care pictorul doreşte să lucreze direct pe stratul de clei).

Preparaţiile acrilice şi încleierile acrilice şi vinilice pot primi toate varietăţile de picturi (culori).

Insistăm asupra unui punct: cu excepţia suporturilor tradiţionale, care acceptă şi noile cleiuri şi noile grunduri, suporturile sintetice, noile cleiuri şi grunduri formează o filieră omogenă în care materialele tradiţionale nu au voie să intervină. Un clei de piele nu poate fi pus pe un suport sintetic, un grund acrilic nu poate fi pus peste clei de piele, etc.

* Precizăm că posibilitatea de a imita grundurile tradiţionale este considerată aici o calitate printre altele. Grundurile acrilice aplicate cu cuţitul pot fi considerate din punctul de vedere al calităţilor lor generale (bună flexibilitate, polivalenţă…) ca fiind superioară grundurilor grase.

STRATURI PICTURALE	Orice fel de culoare
PREPARAŢIE	Acrilic sau fără

CLEI	Acrilic sau vinilic	Acrilic sau vinilic sau fără
SUPORTURI	Orice suport de origine celulozică	Suporturi sintetice.

IMPRIMĂRILE

Se pare că termenul imprimare apare în tratatele de pictură pentru prima dată în sec. XVII. Desemna atunci două straturi din stratigrafia operei pictate dar nouă ni se pare că trebuie făcută o distincție între aceste straturi. Pe de o parte avem ansamblul straturilor din profunzime care se interpun între suport (încleiat sau nu) şi stratul pictural, aceste straturi au un rol în principal mecanic chiar dacă uneori pot fi colorate; pe de altă parte,

avem straturile de suprafață mai superficiale şi colorate, puse peste precedentele şi deci cu un rol exclusiv estetic.

Vom proceda arbitrar (întrucât termenul imprimare era folosit în sec. XVIII cu acelaşi sens ca în sec. XVI şi chiar şi mai târziu dar cu sensuri diferite foarte variate), rezervăm termenul imprimare pentru a desemna numai aceste din urmă straturi, al căror rol este exclusiv estetic.

Această denumire va avea meritul de a defini bine funcțiile şi calitățile diferitelor straturi care se interpun între un suport (şi eventual, stratul de clei) şi stratul pictural.

Vom distinge astfel:

- *Prepararea*. Această expresie care a fost deja definit : ea desemnează totalitatea straturilor plasate între suport şi stratul de culoare, deci funcțiile sunt înainte de toate de ordin mecanic (aderarea "acroşajul" la suport, ancorarea fixarea stratului pictural, etc.). Am mai spus-o şi o mai spunem ar fi fals să pretindem că grundurile nu au un rol estetic din moment ce aproape întotdeauna, grundurile sunt cele care determină relieful suprafeței pe care va fi pus stratul pictural.

- *Imprimarea.* Denumeşte unul sau mai multe straturi de culoare, în general foarte fine şi transparente cu o funcție exclusiv estetică. Aceste straturi, printr-un joc al rezervelor şi al transparențelor dau tonul de bază pe care va lucra pictorul. Pictorii folosesc imprimarea tot aşa cum pasteliştii se folosesc de hârtia colorată şi nu de hârtia albă pentru a (picta) lucra.

Uneori vom folosi termenul (grund) preparație colorată atunci când va fi evident că, chiar dacă sunt colorate, straturile în discuție au în primul rând un rol mecanic.

De ce utilizăm imprimarea, unul sau mai multe straturi colorate, care nu fac decât să complice munca pictorului, şi nu se folosesc direct preparații (grunduri) colorate?

Prezența imprimărilor în stratigrafia operei pictate, prezență care poate părea la o primă vedere o dificultate în plus, are două cauze care o justifică.

Pe de o parte, motive estetice. Un grund colorat sau, altfel spus colorat (tentă) în masă, creează un efect de culoare greu şi plumburiu. Densitatea (grosimea) straturilor este perceptibilă dând oarecum impresia unui "zid de culoare", în vreme ce o imprimatură pusă pe un grund alb sau deschis la culoare (produce) dă un efect impresie de uşor, transparent şi acuarelat. Acest efect se pretează bine la finețea lucrului de desenare şi a eboşei. În vreme ce un grund colorat "întunecă" culoarea dându-i chiar de la

primele straturi un caracter definitiv, imprimările îi păstrează finețea şi luminozitatea, lăsând posibilități de evoluție.

E bine de ştiut că din cauza faptului că multe straturi picturale devin transparente în timp,… sub-straturile devin progresiv vizibile (fenomenul este desemnat cu o expresie consacrată – se spune că grundul sau pospaiul "cresc din nou") . Lucrul nu este prea grav dacă substraturile sunt constituite din grund alb şi pospai: fondul alb al grundului – perceptibil prin pospai – şi care îşi va face din ce în ce mai simțită prezența, va contrabalansa oarecum pierderea de intensitate a pigmenților şi înnegrirea în timp a lianților. Primitivii italieni sunt, în această privință un bun exemplu. Dacă, dimpotrivă, substraturile sunt constituite dintr-un grund colorat, acesta, devenind din ce în ce mai vizibil, va da un aspect de plumburiu şi va strica armonia culorilor din tablou. Numeroase picturi din secolul al XIX-lea , ale căror grunduri întunecate au reapărut în acest fel, sunt exemple grăitoare ale acestei degradări.

Pe de altă parte, din "motive de ordin mecanic". Adăugarea de pigmenți de culoare va fragiliza întotdeauna un grund, fie că este gras sau slab. Unii pigmenți, din cauza faptului că fac priză puternică cu liantul*, pot strica proporția materie uscată/lichid până la a-l face să fie friabil; alții vor încetini uscarea. (ca de exemplu pigmenții antisicativi din grundurile grase); alții vor fi incompatibili cu alți constituenți ai grundului, etc. Rolul perturbator al pigmenților nu este sistematic dar, în general, pigmenții puți în grund sunt izvor de complicații şi necazuri.

La o analiză atentă a picturilor se dovedeşte că artiştii şi-au dat forte repede seama de acest lucru şi că au găsit şi soluția chiar şi la cei mai vechi primitivi italieni se pot observa pospaiuri transparente puse pe grunduri albe.

* vezi măcinarea culorilor

VARIETĂȚI DE IMPRIMATURI

Majoritatea pospaiurilor "pentru artişti" date în unul sau mai multe straturi fine şi transparente pot constitui un pospai, cu condiția să se potrivească cu suprafața grundului şi cu stratul de culoare ce le va acoperi.

Imprimarea şi grundul

Imprimarea va fi aplicat pe două feluri de suprafețe slabe sau grase.

Suprafața slabă . Corespunde unui grund cretă (ipsos)- clei sau acrilic. În cazul acestor trei feluri de grund, pospaiul va putea fi făcut cu culori în ulei, acrilice şi culori de apă: guaşă, emulsie apă-ulei, culori cu ou, etc. Putem spune din punctul de vedere al pospaiului – că aceste trei feluri de culori au calități deosebite?

Nu chiar. În cazul grundurilor slabe, liantul pospaiului are un rol neglijabil. Întrucât pospaiul este pus foarte diluat şi în strat foarte fin pentru a obține o bună transparență, el pătrunde aproape în totalitate în grund, fiind, practic, constituit din pigmenți în stare pură fixați în grund. Putem spune, cel mult, că pentru anumite grunduri, uleiul formează pospaiuri care par mai transparente şi mai luminoase.

O suprafață grasă. Pe o suprafață) rezultată dintr-un grund gras) poate fi aplicat doar un pospai făcut cu culori în ulei, deoarece alte culori nu aderă pe suprafețe grase.

Imprimatura şi stratul pictural.

Pospaiul trebuie nu numai să pătrundă bine în grund ci să fie şi cu totul insensibil la stratul de culoare ce se va aplica pe el. În cazul contrar se va amesteca parțial sau total cu culoarea, nemaiputându-şi îndeplini rolul de fond colorat.

În principiu, în cazul grundurilor slabe, nu trebuie ținut seama de natura stratului pictural atunci când pregătirea pospaiului: întrucât el a pătruns deja în grund este oarecum fixat în el solvenții stratului pictural nu-l mai pot dizolva. Însă, dacă este ceva mai gros, se poate întâmpla să nu se fixeze definitiv în grund. În acest caz trebuie avută în vedere alegerea unui pospai a cărui liant nu este sensibil la solvenții stratului pictural. Un pospai făcut cu un liant apos (acrilic, guaşă, ou) va merge în cazul culorilor în ulei; un pospai făcut cu o emulsie (acrilic) va fi folosit în cazul emulsiilor pe bază de apă.

Întrucât pospaiul aplicat pe grundurile grase este făcut cu ajutorul culorilor în ulei, va trebui lăsat să se usuce cel puțin o săptămână (pentru a evita orice posibilitate de dizolvare intempestivă în momentul aplicării culorii).

JAN VERMER (1632 –1675).

Tânără femeie cu turban. Vers 1660-1665 Ulei pe pânză. H 46,5; L 40. La Haye, Maurishuis.

ROLUL IMPRIMATURILOR

Aşa cum am mai spus în introducere, rolul lor este mai ales de ordin estetic. Detaliem:

În primul rând, pospaiul trebuie să asigure fondul colorat de care se va servi

artistul în realizarea operei, putând crea efecte de transparență, laviuri, rezerve şi frotiuri grație acestui ton de bază care vor da operei armonie şi profunzime.

De-a lungul istoriei, mulți pictori au recurs, pentru portrete, la pospaiuri ocru sau brun, pentru a realiza umbre uşoare, transparente şi profunde rezervând şi dând strălucire pospaiului. Aceste tehnici, folosind toate nuanțele de contrast între carnația din tuşe grele şi vibrante, ieşind în evidență şi umbre fine, uşoare şi profunde, realizat dintr-un pospai făcut doar din câteva frotiuri şi lacuri transparente, conferă picturii/armonie a culorii şi jocuri, opacitate/transparență, de o varietate infinită şi de o calitate excepțională. Pe un fond alb, asemenea mijloace de expresie nici n-ar fi de conceput.

Importanța tehnicilor ce depind de pospai este foarte mare, până la impresionişti, toți pictorii au folosit pospaiuri.

EDGAR DEGAS (1834 – 1917).

Cai de curse în fața tribunelor . 1879. Ulei pe pânză. H 46; L. 61. Paris, muzeul Orsay.

Folosind pospaiul ca suprafață colorată, deschisă, care dă culoare tribunelor şi majorității cailor şi ca fond colorat care "hrăneşte" şi dă vibrație culorilor puse în tente fluide semi-transparente, Degas şi-a putut dezvolta o tehnică originală de suprapunere.

Este o tehnică care uneşte o mare sobrietate în execuție - Caii de curse în fața tribunelor *nefiind decât un pospai ocru repede completat cu câteva pete de culoare - cu o reală bogăție a manierei de a picta. O anumită luminozitate şi impresia de echilibru sunt, în parte, rezultatul sobrietății în execuție şi al omniprezenței pospaiului.*

A doua sarcină a pospaiului este aceea de a fi realizat un filtru colorat. Pospaiul nu este numai un fond colorat (aşa cum este, de exemplu hârtia colorată) ci este şi un strat de culoare îndeajuns de fin pentru a realiza un adevărat filtru de culoare aplicat pe o suprafață albă. Am explicat deja diferența între un pospai transparent şi un grund colorat opac. Acest rol de filtru al pospaiului îi va permite pictorului să lucreze pe o suprafață extrem de luminoasă şi vibrantă.

Anumite picturi foarte transparente, cele ale primitivilor italieni, vor păstra acest principiu al filtrelor de culoare puse pe o suprafață albă. Terminate, aceste picturi prezintă o luminozitate extraordinară datorată culorii albe a grundului care transpare prin stratul pictural.

Afirmația că pospaiul are un rol exclusiv estetic (pentru a-l distinge de grund), poate fi uşor rectificată. Pospaiul poate avea şi un discret rol tehnic.

Tehnic vorbind, pospaiul poate îndeplini două funcții:

- Poate întregi /desăvârşi gradul de porozitate al grundului. S-a văzut importanța ce trebuie acordată acestuia din urmă: trebuie să posede un nivel de porozitate care să convină muncii pictorului şi imaginii pe care vrea s-o obțină. Dacă ne cunoaştem bine meseria, pospaiul, care va avea oarecum rolul de "umplutură" a grundului, poate fi ultima etapă în desăvârşirea grundului.

- Poate contribui la priza stratului pictural. Unii autori recomandă pospaiuri destul de dense şi bogate în dizolvant pentru a acoperi grundul cu o peliculă lipicioasă ce va trebui "să lipească" stratul pictural de grund. De fapt, o asemenea tehnică nu constituie o intensificare a mecanismelor de legătură grund/strat pictural – obişnuite ci, mai degrabă o înlocuire a acestora. un pospai destul de gros pentru a da un film lipicios, nu face decât să obstrueze grundul. Simplificând, putem spune că dacă stratul pictural este "lipit" de grund, nu va mai putea pătrunde în acesta din urmă. Va trebui deci să alegem între două feluri de legături grund/culoare – "lipirea" şi penetrarea*

* În această notă îmi permit să prezint părerea mea în acestă privință: penetrarea îmi pare că dă rezultate mai bune decât lipirea şi în ceea ce priveşte calitatea legăturii grund/culoare şi în ceea ce priveşte lucrul cu culoarea (un pospai cleios împiedică mişcarea culorii pe grund). Această preferință mi s-a părut prea personală şi insuficient argumentată (se cunosc destul de puțin diferitele mecanisme de legătură între diferitele straturi de culoare) pentru a o prezenta chiar în text.

TEHNICILE DE IMPRIMARE

Având în vedere simplitatea lor, imprimările par uşor de aplicat. Nu este întotdeauna cazul. Când dorim să obţinem un pospai uşor şi transparent ne dăm repede seama că este greu de realizat fără a lăsa urme stânjenitoare de pensulă. Pictorii debutanţi care fac primele lor pospaiuri par a avea o înclinaţie deosebită pentru striaţii iar pospaiurile lor – pe care nu toată lumea le va aprecia – semănă cu o saltea. Iată deci, câteva sfaturi asupra felului în care se va aplica un pospai.

Dacă doriţi să aveţi peste grund un pospai transparent şi fără urme de pensulă, trebuie să procedaţi astfel: Veţi alege o pensulă flexibilă din păr de ponei sau veveriţă, destul de mare. Cele mai bune pensule sunt pensulele japoneze, numite "cu laviu".

Va trebui apoi să reglaţi foarte precis diluarea pospaiului; în acest sens nu ezitaţi să-l lucraţi mult timp într-o cupă (aveţi grijă ca soluţia diluată să fie foarte omogenă) şi să-l încercaţi discret într-un colţ al tabloului.

Va trebui să aveţi grijă să pregătiţi o cantitate suficientă de culoare diluată pentru a putea acoperi în totalitate grundul. Mai bine să aveţi mai mult, căci nimic nu este mai inestetic decât un grund peste care s-au pus două amestecuri diferite.

Când (vi se pare că) este gata, puneţi o primă tuşă cu pensula destul de încărcată într-un colţ, pe grund. Măriţi repede picătura făcută, întinzând-o cu forţă. Când simţiţi că încărcătura pensulei s-a epuizat, înmuiaţi-o din nou din abundenţă şi reveniţi repede mărind pata iniţială şi nelăsând tuşa precedentă să se disperseze complet pe suprafaţa grundului. Tot mărind pata iniţială şi mişcându-vă destul de repede pentru a împiedica uscarea marginilor între două pensule, veţi reuşi să acoperiţi grundul cu un pospai transparent şi uniform.

DESENUL PREGĂTITOR

Tehnica picturii este atât de completă încât propune reguli chiar şi pentru o operaţiune atât de simplă în aparenţă, şi, care ţine mai mult de liberul arbitru al pictorilor.

Nu este adevărat că tratatele abundă în consideraţii tehnice despre desenul pregătitor. Acesta poate fi făcut cu materialele cele mai diverse şi nu presupune nimic special. Însă, din punct de vedere tehnic, se cuvine a cunoaşte câteva reguli. În general, un desen pregătitor trebuie să aibă două calităţi:

- Nu trebuie să se dizolve în contact cu materia picturală. Este supărător să-ţi pierzi desenul în timpul schiţării tabloului iar în timpul dizolvării, culorile vor fi alterate de cea a desenului.

Din aceste două motive trebuie evitată schiţarea desenului cu mina de plumb sau cu o cretă grasă dacă doriţi să folosiţi culori în ulei sau cu ceară, mai ales mina de plumb dă pete negre foarte dizgraţioase.

- Nu trebuie să afecteze priza stratului pictural cu grundul. În acest sens, trebuie evitate toate corpurile grase (mină de plumb, cretă grasă, pastel …) în cazul în care materia picturală este pe bază de liant apos (acrilic, guaşă, clei de piele, emulsie ulei în apă, etc.), pe asemenea desene culoarea aderă prost.

Multe tehnici de executare a desenului pregătitor respectă aceste două puncte. Cea mai practică şi mai comodă constă în schiţarea cu creion de cărbune de salbă moale şi apoi în reluarea desenului cu o pensulă fină şi cu o culoare insolubilă atunci când este uscată (acrilic, emulsii, ulei). Cennino Cennini descrie această tehnică întâlnită în mai multe manuale, într-un pasaj savuros:

"Primul lucru pe care trebuie să-l faci este să desenezi cu creion de cărbune ... Trebuie să ai pregătită şi o pană în cazul în care o linie ţi se pare nereuşită o ştergi şi o iei de la capăt cu cărbunele. Desenul trebuie să fie fin, pune umbre la cute şi la faţă ca şi cum ai lucra cu pensula sau cu pana… Când eşti mulţumit de ce ai făcut, ia pana şi freacă uşor desenul până ce aproape dispare dar nu într-atât încât să pierzi de tot urma a ceea ce ai făcut. Ia un vas pe jumătate plin cu apă limpede în care ai pus puţină cerneală şi, cu o pensulă mică şi ascuţită cu peri de veveriţă, reia*

*desenul. Pe urmă dă cu pana** şi mătură de pe desen resturile de cărbune. Apoi, cu acuarela de mai sus şi cu o pensulă mică şi moale de veveriță fă umbrele şi cutele feţii; vei obține astfel un desen vaporos iar la sfârşit mulți se vor îndrăgosti de opera ta".*

* se spune cărbune.

** trece pana ta.

PIERRE PAUL RUBENS (1577-1640).

Helene Fourment şi copii săi. Ulei pe pânză. 1636 - 1637

H. 115; L 85. Paris, muzeul din Louvre.

Se distinge foarte clar pe acest portret parțial neterminat, cum şi-a construit Rubens opera, având la bază un desen pregătitor destul de precis şi clar conturat, o primă armătură a operei, dar care, în acelaşi timp, este destul de discret şi de vag pentru a lăsa loc la ceea ce va veni şi pentru a nu stânjeni jocul golurilor şi al transparențelor.

LIANȚII

Cuvânt înainte

Acest capitol despre lianți, care este cel mai important şi cel mai bogat în informații din toată cartea " Meseria de pictor ", necesită câteva observații preliminare.

În primul rând, o remarcă privitoare la formă. Pentru a facilita o lectură şi o relectură rapide, veți găsi la sfârşitul fiecărui paragraf consacrat studiului unui grup de lianți, un tabel rezumând principalele proprietăți pe care aceşti lianți le au în comun, iar la sfârşitul fiecărui paragraf consacrat studierii unui liant important veți găsi un tabel care rezumă principalele sale proprietăți.

În al doilea rând, mai multe observații cu privire la fond.

Materialele prezentate în această carte aparțineau până acum de două feluri de familii:

- Pe de o parte, familia materialelor vechi şi tradiționale ale pictorilor. Tehnicile relative la aceste materiale beneficiau de un trecut, de experiența multor generații de pictori care au putut fi luați în considerare şi din care s-au putut inspira. Putem spune fără ezitare că tehnicile pe care le prezentăm aici sunt probate, verificate.
- Pe de altă parte familia materialelor moderne. Tehnicile privitoare la aceste materiale sunt încă nesigure, sunt în devenire şi prin urmare le prezentăm ca atare.

Vom întâlni în acest capitol un al treilea grup de materiale: materiale vechi, dar despre care nu s-au găsit indicii suficiente pentru a putea pretinde că ne-am inspirat din meseria pictorilor: pictură cu clei din piele, emulsiile slabe, pictura cu ou şi pictura cu ceară. Trebuia oare să nu le prezentăm? Am hotărât să le prezentăm, sprijinindu-ne pe cele câteva cercetări de care dispuneam şi pe o practică personală. Tehnicile pe care le vom descrie vor trebui deci să fie privite cu circumspecție. Nu va trebui să pierdem din vedere că, deşi pictura cu clei de piele, emulsiile slabe, pictura cu ou şi cea cu ceară sunt materiale vechi, nu se cunosc prea multe lucruri despre ele, aşa cum se cunoaşte meseria de pictor.

Nu vom acorda aceeaşi importanță diferiților lianți. Tradiția consideră anumite tipuri de pictură drept mijloace de exprimare a pictorilor, pe când alte tipuri sunt mai ales considerate ca fiind mijloace de exprimare a desenatorului. Astfel acuarela este întotdeauna considerată drept o tehnică de desenator şi nu de pictor. Vom respecta această uzanță: în paginile următoare, acrilicul şi uleiul (mai ales), aceste picturi "regale" ale pictorilor, vor fi privilegiate; diferitele emulsii, oul, ceara, cleiurile de piele, care sunt încă "picturi (vopsele) pentru pictor", chiar dacă sunt puțin practicate, vor fi tratate aici. Guaşa şi acuarela care sunt "picturi (vopsele) de desenator ", vor fi numai evocate.

Acest capitol despre lianți va putea părea uneori " greu de digerat ". Soluție, emulsie, gel, oxidare, reticulare, etc., lianții folosiți în pictură prezintă un număr mare de tipuri de organizare şi de comportamente diferite adesea destul de complexe. Ar fi putut părea tentant să nu explicăm totalitatea acestor organizări şi reacții. Am preferat să rămânem la axioma lui

Watin: “un procedeu direcţionat de raţiune va fi mai sigur de efectul său “, care este una din ideile de bază ale acestei lucrări. Experienţa ne dovedeşte că, dacă se poate întâmpla ca la prima lectură explicarea anumitor mecanisme să pară gratuită (nefondată) sau dificilă, ea constituie în practică un reper indispensabil pentru noi să înaintăm uşor în această meserie bogată şi complexă. Să înţelegi, să înţelegi materia, să îi înţelegi reacţiile, să înţelegi motivele oamenilor..., aceasta e singura soluţie.

Lianţii

O materie picturală se obţine întotdeauna amestecând două categorii de corpuri: lianţi şi pigmenţi.
Natura şi rolul pigmenţilor sunt uşor de înţeles: pigmenţii sunt pulberi (prafuri) de culoare, alese pentru calitatea culorii lor (natura culorii, vivacitatea ei, rezistenţa la lumină a efectului colorat, etc.) şi calitatea fineţii lor, care trebuie să le permită să se disperseze bine în liant. Pigmenţii sunt aceia care dau unei materii picturale toate proprietăţile optice (culoare, opacitate, transparenţă, etc.).

Natura şi rolul lianţilor sunt mai greu de sesizat. Lianţii trebuie într-adevăr să îndeplinească mai multe funcţii.
Să dea o anumită coeziune pigmenţilor, şarjelor, diferiţilor factori ajutători care compun materia picturală şi care sunt aproape toţi prafuri, adică corpuri fără coeziune. Materia picturală lichidă trebuie într-adevăr să fie fluidă şi omogenă, fără cocoloaşe, fără să se dezagrege; dacă nu, ea nu va mai pitea fi manipulată. Datorită lianţilor care “învelesc” aglutinează diferitele prafuri, materia picturală poate avea aceste calităţi. Se spune că lianţii joacă rolul de aglutinanţi

Pe de altă parte, ei trebuie să mai fie capabili să-şi schimbe starea. Ei trebuie să poată trece de la starea lichidă, care ne permite să lucrăm cu materia picturală, la starea solidă, care va conferi operei picturale soliditate şi rezistenţă. Un liant lipsit de această proprietate ar fi incomod: dacă liantul ar rămâne mereu în stare lichidă, opera pictată ar trebui expusă pe orizontală, căci pe verticală ar curge. Dacă liantul ar rămâne mereu în stare solidă, materia picturală ar trebui lucrată cu acul de gravat cu dalta, cu dalta concavă sau orice alt instrument de abrazare (roadere) şi de decupare a solidelor. Vom înţelege astfel că această aptitudine a lianţilor de a-şi schimba starea este foarte importantă. Această trecere de la o stare la alta (de la lichidă la solidă) poate fi definitivă pentru anumiţi lianţi, cum este cazul

uleiurilor care, o dată “uscate “, nu pot reveni la starea lichidă, dar poate fi reversibilă pentru alți lianți, de exemplu ceara, care poate trece mereu de la starea lichidă la cea solidă şi invers.

În sfârşit, lianții nu trebuie numai să poată trece de la o stare lichidă la una solidă, ci mai trebuie ca atunci când trec la starea lichidă, să ia o anumită formă: de peliculă. Adică, solidificându-se, lianții trebuie să formeze un strat continuu, rezistent şi coerent pe suprafața pe care sunt puşi. Se utilizează din ce în ce mai des termenul “filmogen” (film = peliculă) când este vorba despre lianți, ceea ce dovedeşte importanța acordată acestei ultime proprietăți.

Probleme de vocabular

Termenul ”liant” n-a întrunit totdeauna unanimitatea în tratatele de pictură. Ca în capitolele precedente, existată o istorie a expresiilor folosite de către pictori şi e important să definim bine termenii ai căror sensuri au variat de-a lungul epocilor.

Întâlnim în tratatele de pictură următorii termeni:

Vehicul: vom evita să folosim această expresie într-un sens rău, incorect definit, care poate amestecul acestor două corpuri. Este un termen care dă naştere la confuzii în mai multe texte.

Medium :această expresie, foarte folosită azi de pictori, poate avea două sensuri: poate fi sinonimă cu “liant”, dar poate desemna mai precis lianți care au anumite caracteristici, adică lianți care nu sunt folosiți la frământarea materiei picturale, ci care sunt utilizați ca lianți suplimentari în timp ce se lucrează tratează materia picturală pentru a-I modifica parțial proprietățile. Se vorbeşte astfel, de medium de punere a culorii în tuşe groase pentru a desemna un liant vândut în tub, pe care pictorul îl va amesteca punctual cu materia sa picturala pentru a o face mai groasă fermă densă. Dar acest ultim sens va fi reținut căci, pe de o parte, el pare a corespunde spiritului celor mai bune texte privitoare la tehnicile pictorilor şi pe de altă parte, el permite să diferențiem lianții folosiți la tratarea materiei picturale.

Aglutinant: termen folosit uneori în locul liantului; deoarece el nu desemnează decât una dintre proprietățile lianților, considerăm că trebuie evitat.

“Feuil” : acest vechi sinonim al cuvintelor “film” ,”peliculă” este din ce în ce mai rar folosit . De altfel, el a fost utilizat doar în câteva tratate destul de tardive. Îi vom prefera cuvântul “film”, care este mai elocvent şi mai frecvent.

Prezentarea diferiţilor lianţi

Un mare număr de lianţi, de natură şi cu însuşiri foarte diferite, pot fi utilizaţi de către pictori. Poate deci părea dificil să prezentăm diverşi lianţi într-o clasificare.

Totuşi putem remarca faptul că natura trecerii unui liant de la starea lichidă la cea solidă este fără îndoială una dintre caracteristicile cele mai importante din punctul de vedere al lucrului pictorului, şi că există puţine mecanisme diferite la originea acestui proces! Putem deci reuni într-un singur paragraf lianţi foarte diferiţi, dar care posedă un acelaşi mecanism de trecere de la starea lichidă la starea solidă, deoarece ei vor avea din această cauză proprietăţi comune.

Adoptând o clasificare bogată pe acest principiu, şi care are meritul de a fixa repere care sunt mai greu de sesizat şi meritul de a scoate bine în evidenţă mecanismele generale care influenţează comportarea lianţilor, vom distinge cinci grupuri de lianţi:

- Lianţii în soluţie
- Lianţii în stare de gel
- Lianţii lichefiaţi, la căldură
- Lianţii în soluţie şi care se solidifică prin reacţie chimică
- Lianţii emulsionaţi

Toţi aceşti lianţi vor fi prezentaţi după acelaşi plan. Prima dată, vom descrie şi explica organizarea şi mecanismele de trecere la starea solidă a lianţilor din acelaşi grup. Apoi ,vom studia individual diferiţii lianţi.

Studiul lianţilor celor mai importanţi va fi făcut după o prezentare invariabilă.

Ne vom interesa mai întâi de natura liantului. Care sunt componentele sale, de unde provin etc.?

Apoi ne vom interesa de caracteristicile materiei picturale pe care le va da când este frământat cu culorile. Oare dă el o materie picturală opacă, transparentă, permite ea o tratare o lucrare fluida, permite tratarea tuşelor groase? Etc.

După aceia vom analiza viteza cu care trece la starea solidă. Materia picturala trebuie să fie lucrată repede căci ea se întăreşte rapid sau, dimpotrivă, poate fi tratată îndelung căci se întăreşte lent? Pentru a desemna această durată, vom prelua expresia foarte grăitoare a lui MARC HAVEL: “timp de deschidere”.

În sfârşit, vom considera calitatea peliculelor obţinute. Sunt ele dure şi rezistente, care sunt calităţile lor de suplețe, etc.?

Numai uleiurile vor fi prezentate diferit avându-se în vedere bogăţia şi complexitatea informaţiilor cu privire la ele; de asemenea, vor fi prezentaţi astfel şi
lianţii care nu se întind.

Să mai precizăm că, la fel ca şi în capitolele anterioare, vom prezenta separat lianţii tradiţionali din meseria de pictor şi noii lianţi, pe bază de răşini sintetice.

DIFERIŢII LIANŢI

Vom prezenta deci cinci grupuri de lianţi care au în comun o aceeaşi stare fluidă şi un acelaşi mod de trecere la starea solidă.

Aceste grupuri conţin lianţii următori (pentru a facilita identificarea lianţilor, vom preciza în această listă atât de necesară numele picturii corespunzătoare):

-Lianţii în soluţie: vopselele gumate, acuarela, guaşa, vopselele cu verni (lac), vopselele cu răşină.

- Lianţii în stare de gel: cleiul de piele.
- Lianţii lichefiaţi la căldură: ceara.
- Lianţii care se solidifică prin reacţie chimică şi lianţii în soluţie: (pictura) vopsea în ulei.
- Lianţii emulsionaţi: emulsiile ulei-apă, emulsiile apă –ulei, oul.

Acest ultim grup de lianţi este divizat de frontiera care separă lianţii tradiţionali de noii lianţi pe bază de răşini sintetice. Toţi lianţii precedenţi sunt lianţi tradiţionali pentru pictori . Noile picturi acrilice şi vinilice formează o sub-categorie aparte a lianţilor emulsionaţi.

Lianţii tradiţionali

LIANTII ÎN SOLUTIE

VOPSELELE GUMATE
ACUARELA
GUAŞA
PICTURA CU VERNI
PICTURA CU RĂŞINI

SOLUTIA

Până şi persoanele cele mai refractare la ştiinţe ştiu că un corp este compus din molecule. Pentru a explica fenomenul dizolvării, putem considera şi reprezenta aceste molecule ca pe nişte bile, aglutinate

(lipite) unele de altele şi fără posibilitatea de a se mişca în cazul solidelor*.

Când băgăm un solid într-un lichid, printre numeroase reacţii care se pot produce, întâlnim două tipuri extreme de figuri opuse ca înfăţişare; ele sunt foarte interesante.

Nu se petrece nimic între moleculele lichidului şi cele ale solidului. Moleculele lichidului, care au proprietatea de a fi îndepărtate unele de altele şi de a se bucura de o mare libertate de mişcare, (ceea ce explică starea lichidă), înconjoară moleculele solidului fără să se producă vreo interferenţă între ele.

Între moleculele lichidului şi cele ale solidului se produce un fenomen curios : aceste molecule prezintă anumite asemănări , mai ales, pentru a utiliza o expresie destul de îndrăzneaţă din punct de vedere ştiinţific, dar foarte sugestivă: asemănări aparente. Din această cauză, moleculele solidului, care sunt legate unele de altele, vor confunda moleculele lichidului cu" surorile" lor :ele se vor lega de "surorile lor gemene" precum şi de moleculele lichidului. Dacă moleculele lichidului sunt numeroase, după câteva momente aproape toate moleculele solidului se vor lega de moleculele lichidului. Ele dobândesc astfel spaţiu şi libertate de mişcare. Solidul nu mai există ,căci totul s-a transformat într-un lichid care are molecule mixte: solidul s-a dizolvat în lichid.

*

Starea de soluţie este totuşi provizorie, căci, după un anumit timp mai mult sau mai puţin îndelungat, lichidul va sfârşi prin a se evapora. Un solvent este întotdeauna volatil. Ce se petrece în timpul evaporării solventului? Pe măsură ce se evaporă moleculele lichidului, moleculele solidului se regăsesc unele pe altele şi se vor lega din nou, unele de altele, ne mai legându-se de intruşi (care sunt efemeri). Ele revin, progresiv, la aranjamentul lor şi la legăturile lor iniţiale; solidul revine la starea sa de origine ca şi cum nimic nu s-ar fi întâmplat. Este foarte important, pentru studiul lianţilor, să ne

amintim această proprietate a soluțiilor : punerea în soluție a unui corp nu generează nici o schimbare în organizarea sa.

Proprietățile picturilor care au un liant în soluție

Acest subcapitol, puțin mai lung, dar indispensabil, ne permite să înțelegem mai bine toate fenomenele care influențează comportarea unui liant în soluție.

Prima consecință a stării de soluție a liantului este o regulă pe care o vom formula adoptând o expresie puțin cam "viguroasă" dar uşor de memorat: "de fiecare dată, merge (funcționează)". Punerea în soluție a liantului este un mecanism care se va reproduce ori de câte ori liantul va fi pus în contact cu un lichid pe care îl vor "recunoaşte" moleculele sale. Ori, altfel spus straturile de materii picturale pe bază de liant în soluție vor avea următoarea proprietate: ele se vor dizolva din nou în contact cu solventul inițial, mai ales când pictorul vrea să le suprapună.

Vom formula deci aceste două reguli:

1. *Lianții în soluție dau vopsele reversibile.*
2. *Suprapunerile de straturi sunt imposibile la picturile al căror liant este în soluție.*

Cum se face trecerea la starea solidă a unui liant în soluție ? Pur şi simplu prin evaporarea solventului. Ori, evaporarea diferiților solvenți obişnuiți este de obicei un fenomen destul de rapid, care, în cazul solvenților care se evaporă cel mai lent, va dura câteva ore în plus. Putem deci stabili următoarea regulă:

Pigmenții al căror liant este un liant în soluție nu pot fi lucrate decât într-un timp destul de scurt. Timpul lor de deschidere este foarte scurt.

În sfârşit, evaporarea unui solvent duce la schimbarea culorii materiei picturale. Vom explica, în capitolul despre verniuri (lacuri), mecanismele strălucirii şi ale caracterului mat. Admitem pe moment că solventul, umplând interstițiile liantului, îi dă o strălucire şi o calitate a culorii care vor dispărea o dată cu evaporarea. Aceasta va provoca deci o creştere, o intensificare a aspectului mat şi a stratului pictural şi va duce şi la albirea culorilor.

După cum spune Tourquet de Mayerne :"*ele sunt mai obscure când sunt umede decât atunci când sunt uscate*...".

Vom reține deci şi această regulă:

Vopselele al căror liant este un liant în soluție sunt vopsele care devin mate şi a căror culoare se deschide în timpul uscării.

Acest ultim fenomen face ca aceste vopsele (pigmenți) să ne decepționeze uneori: când se frământă pasta încă umedă, materia picturală are culori strălucitoare şi profunde / intense, este bogată în nuanțe şi onctuoasă. Când se usucă, culorile "se sting", materia picturală î-şi pierde luxurianța şi devine mată şi plată.

DIFERITELE VOPSELE AL CĂROR LIANT ESTE UN LIANT ÎN SOLUȚIE

VOPSELELE GUMATE

Se numesc astfel primele picturi pe bază de gumă, "strămoşii" acuarelei şi ai guaşei.

Ce este guma? Numeroşi arbori, mai ales arborii fructiferi (cireşul, piersicul, prunul, şi alții) produc, atunci când sunt răniți sau în alte împrejurări încă insuficient cunoscute, nişte exsudate transparente, parțial sau total solubile în apă, care pot forma lianți în soluție destul de interesanți: aceste exsudate sunt numite gumă*. (Răşinile vor_fi discutate în capitolul despre lacuri (vernis). Se pare că primele picturi (pigmenți) amestecate (frământate) cu asemenea gume au fost utilizate de pictori încă din vechime. Astfel călugărul Teofil spune despre lianți "*că este preferabil să utilizăm răşina unui cireş* ".

Se cunosc puține lucruri despre aceşti pigmenți vechi pe bază de gumă de pom fructifer. Ce compoziție şi ce proprietăți aveau ele? Astăzi, ele nu mai par a fi de actualitate, gumele de pomi fructiferi fiind detronate de gumele de o calitate superioară: guma arabică şi cleiul de tâmplărie.

Gumele şi răşinile

Termenii "gumă" şi" răşină" sunt folosiți unul în locul celuilalt fără a se face o diferență în numeroase tratate de pictură. Întâlnim, astfel, câteodată în acelaşi text, expresiile gumă dammar şi răşină damar. De fapt, aceşti doi termeni au semnificații precise şi diferite.

Gumele ar trebui să desemneze în exclusivitate exsudatele de arbore, compuse din zaharuri; gumele sânt sensibile, ba chiar solubile, în apă.

Răşinile ar trebui să desemneze o familie de corpuri incluzând exsudate vegetale, dar şi corpuri de altă origine, compuse mai ales din terpenă. Răşinile sunt insolubile în apă.

Această confuzie cvasi-sistematică a acestor doi termeni a generat multe erori.

* răşinile sunt tratate în capitolul despre verniuri.

ACUARELELE

Sunt vopsele transparente şi solubile în apă care generează efecte colorate foarte pronunțate, chiar când sunt puse straturi extrem de subțiri. Acuarelele sunt amestecuri de gumă arabică, ajutători / adjuvanți (plastifiantul, cel mai cunoscut fiind mierea) şi de pigmenți (eventual şi clei de tâmplărie) aproape puri, practic fără nici o urmă de material de umplutură ceea ce explică calitățile lor optice deosebite (dar şi prețul lor e pe măsură !).

Acuarelele, materii picturale fluide, uşoare şi transparente

Acuarelele dau naştere la materii picturale extrem de fluide şi de uşoare, pe care excelenta lor luminozitate şi forța mare a efectului lor colorat le dă destinația în mod deosebit lucrărilor de suprapunere în straturi transparente.

Pentru pigmenții (vopselele) care au un liant în soluție, acuarelele prezintă o proprietate aparte: o anumită ireversibilitate. Această

însuşire nu contrazice ceea ce am spus mai sus: pur şi simplu, acuarelele care au fost utilizate foarte diluate în straturi fine pe suporturi foarte absorbante (aproape întotdeauna hârtie) pătrund foarte adânc în suporturile lor şi se fixează în ele. Totuşi, ireversibilitatea lor este doar relativă : numai fracţiunea acuarelei (adică o cantitate foarte mică din materia picturală) care a pătruns în suport nu va fi dizolvată din nou de către straturile ulterioare.

POL DE LIMBOURG. Franța secolul al XV-lea.

Pigmenții (vopselele picturile) minuțioase, (vopselele) gumate, strămoşii acuarelelor şi ai guaşelor, îşi vor găsi expresia cea mai adecvată în lucrările de miniatură anluminură. Pictorii vor şti atunci să profite de excelenta precizie a desenului, de marea delicatețe a tonurilor lor şi de subțirimea deosebită a peliculelor (filmelor) lor pentru a realiza opere de o finețe şi de o delicatețe excepționale.

Timpul de deschidere a acuarelelor

Starea lor de soluție, diluarea lor mare, slaba cantitate de materie pe care o conțin şi mai ales pătrunderea considerabilă în suport explică extrema rapiditate cu care se usucă acuarelele.

O mare parte din arta acuarelistului constă în a stăpâni bine mecanismele de fixare în suport şi de re dizolvare a materiei picturale în acest timp foarte scurt de deschidere.

Peliculele de acuarelă, pelicule delicate şi fragile

Finețea şi delicatețea peliculelor transparente şi catifelate ale acuarelelor sunt fără egal. Grosimea lor foarte redusă, transparența lor deosebită le fac foarte sensibile la fenomenele de degradare fotochimică a culorilor. Acuareliştii experimentați, ştiu că operele lor trebuie ferite de lumină puternică, altfel se vor decolora.

Fişă de identitate a acuarelelor

Acuarelele au proprietățile următoare :

- sunt foarte transparente
- produc un efect puternic colorat, chiar cânt sânt folosite în straturi foarte fine
- spre deosebire de ceilalți lianți în soluție, acuarelele au o anumită ireversibilitate;
- din acest motiv, ele permit anumite tehnici de suprapunere
- timpul de deschidere este foarte, foarte scurt
- ca toți pigmenții (vopselele) al căror liant este un liant în soluție, ele devin mate şi se albesc (decolorează) la uscare.
- produc pelicule fragile, foarte sensibile la fenomenele de decolorare.

GUAŞELE

Guaşele sunt destul de asemănătoare cu acuarelele, datorită faptului că au aceiaşi compoziție generală, adică gumă arabică, pigmenți, ajutători şi eventual clei de tâmplărie; totuşi există o diferență; spre deosebire de acuarele guaşele conțin o proporție importantă de material de umplutură. Chiar şi numai această diferență de compoziție e suficientă pentru a da guaşelor o comportare foarte diferită de cea a acuarelelor; din cauza marii proporții de umplutură, guaşele sunt opace şi onctuoase în acelaşi timp (ca o pastă).
Guaşele, materii picturale opace şi uşor (puțin) onctuoase, care se pretează în special tehnicilor de "aplat"(tentă de o singură culoare).

Mai bogate în material de umplutură, guaşele sânt mai opace şi mai onctuoase decât acuarelele. Onctuozitatea pastei lor nu este totuşi suficientă pentru a le face compatibile cu tehnicile proprii picturilor "cu multă pastă " vâscozitate crescută. Lor le sunt refuzate tehnicile ."fondul" (pierderea treptată a intensității culorii), degradate "empâtement"(punerea culorii în tuşe groase), etc. De fapt, ele sunt mai interesante pentru tehnicile de "aplat"(tentă de o singură culoare).

Timpul de deschidere a guaşelor

Din aceleaşi motive ca şi acuarelele, dar într-o mai mică măsură, deoarece sunt mai bogate în pastă, guaşele au un timp de deschidere foarte scurt. Ca toți lianții în soluție, ele se albesc şi devin mate la uscare, într-o foarte mare măsură.

Pelicule frumoase şi fragile

Guaşele produc pelicule mate şi catifelate foarte frumoase dar şi foarte fragile. În special, ele se fisurează şi se smulg (desprind) uşor. Pictorii care doresc să-şi păstreze bine guaşele trebuie să le protejeze cu o sticlă de încadrare.

Fişă de identitate a guaşelor

Guaşele au proprietăţile următoare:

- sunt opace şi acoperitoare
- ca toate picturile în soluţie, ele sunt reversibile, sau altfel spus, ele nu autorizează suprapunerile, timpul lor de deschidere este foarte scurt şi devin mate şi se albesc când se usucă.
- sunt relativ rezistente la lumină (slaba lor transparenţă, grosimea lor le fac să fie mai puţin sensibile la fenomenele de degradare fotochimică).

PICTURILE CU LAC SAU VERNIS

Sunt numite astfel vopselele al căror liant este făcut mai ales din răşină naturală sau sintetică pusă în soluţie într-un solvent. Aproape întotdeauna aceste vopsele, utilizate foarte rar, sunt făcute de pictorii înşişi, care amestecă în acest scop pigmenţii cu lacurile* lor.

Aceste picturi sunt foarte rar făcute dintr-un liant în soluţie, stricto – senso. Într-adevăr, foarte adesea, lacurile (vernis-urile) utilizate sunt lacuri plastifiate de uleiuri (ceea ce e foarte bine, căci numai o peliculă de răşină posedă calităţi mecanice mediocre). Aceste vopsele (picturi) sânt deci între categoria lianţilor în soluţie şi a lianţilor în soluţie care se solidifică prin reacţie chimică.

*Este vorba aici despre vernis (firnis) şi nu de lacuri (vernis) pentru pictat, cea ce ar fi foarte diferit.

Ce putem spune despre numeroasele vopsele pe care le pot genera diferitele lacuri ?

Raritatea utilizării lor, mediocritatea comportării lor (lacurile se încheagă şi se solidifică foarte repede) nu ne dau motive să mai insistăm asupra lor. Vom mai spune doar că, în general aceste vopsele se comportă, se prezintă în mod foarte diferit, ceea ce înseamnă că fiecare are o utilizare specifică, şi că trebuie să ne ferim de marea lor fragilitate.

VOPSELE CU RĂŞINI

Unii pictori din zilele noastre pictează amestecându-şi (frământând) culorile cu răşini sintetice puse în soluţie într-un solvent. Aceste încercări sunt încă în momentul de faţă prea puţin răspândite, prea variate şi nesigure ca să putem vorbi despre ele.

Ne vom limita la a atrage atenţia celor care folosesc aceste tehnici asupra faptului că solvenţii din răşini sintetice sunt uneori toxici şi că trebuie să fie foarte vigilenţi când îi folosesc.

NU UITAŢI

Vopselele al căror liant este în soluţie au următoarele proprietăţi:

- sunt reversibile (cu excepţia acuarelelor, într-o anumită măsură)
- diferitele lor straturi nu pot fi suprapuse (cu excepţia acuarelelor, într-o anumită măsură).
- timpul lor de deschidere este foarte scurt.
- devin mate şi se albesc când se usucă.

LIANŢII ÎN STARE DE GEL

CLEIURILE DE PIELE

Există în pictură corpuri tot atât de bogate ca şi cleiurile de piele ? Având proprietăţi atât de remarcabile şi de variate aceste cleiuri sunt foarte bune, excelente pentru încleiat, lianţi din preparatele cele mai rezistente posibil, emulsionaţi ; cleiurile de piele pot fi de asemenea lianţi de vopsele de o mare frumuseţe şi se pare că ele conferă celorlalţi lianţi o proprietate specifică.

O fi oare exagerat să considerăm cleiurile de piele ca fiind materialele nobile ale pictorilor ? Nobile, nu prin originea lor, nici prin preţ, ci pentru calităţile lor multiple şi, mai mult decât atât pentru personalitatea lor fascinantă.

Veţi înţelege atunci de ce ne pare rău că au dispărut progresiv (aproape de tot!) aceste corpuri, care pot fi constituanţii tuturor straturilor din stratigrafia unei picturi / vopsele. Cleiurile din piele cunoscute fără îndoială de când a început omul să picteze, şi care sunt într-un anumit fel pictura însăşi….

VOPSELE PE BAZA DE CLEI DE PIELE

Cleiurile de piele au fost foarte utilizate altă-dată, mai ales în sec. al 18-lea, ca liant al vopselelor de decorare. Spre deosebire de aceasta ele au fost foarte rar folosite ca liant al vopselelor de şevalet*. Există două motive pentru folosirea lor la vopselele de decorare.

Pe-de o parte, vopselele cu clei de piele, uşor de amestecat, nu au durabilitatea şi rezistenţa vopselelor de şevalet; ele sunt deci rezervate vopselelor pentru decorare. Astfel, tehnica de pictură numită "*a putrido*", care permite utilizarea cleiului de piele rece n-a fost niciodată folosită la vopselele (picturile) de şevalet.

Şi pe de altă parte, singura tehnică de pictură pe bază de clei de piele care pare a avea dreptul să se afle pe o pictură de şevalet, adică cleiul de piele cald în care s-au amestecat pigmenţi, nu se preta uşor la imaginile de atunci. Cleiul de piele, când se răceşte, se întăreşte destul de repede. Dacă ea poate fi reluată prin mişcări viguroase ale pensulei, are ca rezultat o vopsea care oferă puţine posibilităţi privind amestecarea pastei, degradeurile, tehnica "fondu"(pierderea treptată a intensităţii culorii),

* Numai pictorii primitivi au utilizat adesea cleiul de piele ca liant al vopselelor de şevalet. Se pare că acesta era folosit mai ales pentru a frământa anumiţi pigmenţi şi nu pentru a frământa anumiţi pigmenţi şi nu pentru a frământa toate culorile unei materii picturale.

frământarea prelungită a materiei picturale; într-un cuvânt, nu se putea adapta la constrângerile pe care le impunea în epoca respectivă iconografia figurativă.

Astăzi toate datele problemei nu mai sunt aceleaşi: aplat-urile catifelate, materia picturală fluidă şi nervoasă cu comportare foarte particulară şi foarte interesantă, superbele velaturi făcute de vopselele pe bază de clei de piele pot fascina mulţi pictori contemporani. Cu totul ignorate de către pictorii de până acum (fiindcă nu au vechime) şi ne făcând parte din categoria materialelor moderne, vopseaua cu clei din piele este cu siguranţă o vopsea care trebuie cunoscută. Uşor de lucrat, dacă ne limităm la registrul ei şi dacă admitem constrângerea căldurii, ea produce pe suprafeţe adecvate pelicule foarte frumoase care au şi calităţi mecanice. Suple şi având o mare prospeţime, ele aderă foarte uşor la suprafeţe.

Peliculele de clei au şi o calitate aparte: sunt tixotrope.

Tixotropia

Am vorbit deja despre proprietatea cleiurilor de a deveni lichide când le încălzim şi de a se solidifica atunci când se răcesc, dar nu am explicat mecanismele acestei schimbări a stării lor. Cleiurile de piele sunt ceea ce se numeşte "gel" în chimie.

Când numim “gel” cleiurile de piele, aceasta înseamnă că ele au o organizare foarte deosebită: moleculele formează o rețea, ca o plasă (pânză) care s-ar întinde în cele trei dimensiuni, plasă în care rămân prinse moleculele de apă. Această apă captivă explică acest aspect caracteristic de solid tremurător al cleiurilor de piele, care aminteşte puțin de
aspectul cremelor (ceea ce nu e de mirare, căci cremele sunt tot nişte geluri).

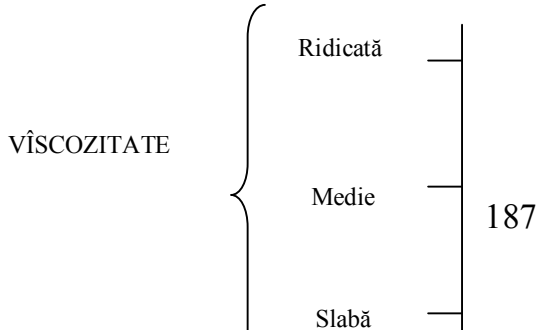
Când încălzim cleiul de piele, el nu se topeşte aşa cum ne-am aştepta, de exemplu cum face ceara, ci se transformă în ceea ce chimiştii numesc soluție coloidală. Adică “plasa” de molecule de clei de piele, care strângea moleculele de apă, se distruge, iar raportul corp învelitor / corp învelit se inversează. Moleculele din clei de piele sunt atunci înconjurate de moleculele de apă. Această inversiune se află la originea trecerii de la starea solidă la lichidă (“plasa” se reface când cleiul se răceşte).

Ori acest fenomen de inversiune a corpurilor învelitor / învelit va fi favorizat de agitare şi, simplificând puțin lucrurile, el este proporțional cu această agitare. Într-adevăr, cu cât această agitare va fi mai violentă, cu atât “plasa” va fi distrusă mai tare (e vorba de plasa de molecule de clei din piele şi deci cu atât mai lichid va deveni cleiul din piele.

Se numeşte TIXOTROPIE această proprietate a corpurilor de a se fluidifica atunci când le agităm.

Ce importanță are tixotropia pentru pictori ?

Tixotropia oferă pictorilor un liant care rămâne stabil şi nu curge în stare de repaos şi care devine fluid în timpul amestecării. O dată pusă pe tablou, tuşa de clei din piele se întăreşte şi nu curge dacă tabloul stă pe verticală. Când pensula îl amestecă / frământă din nou, din cauza agitării, el redevine lichid. Lianții tixotropi oferă astfel pictorilor materii picturale cu o vâscozitate “pe măsură”, împacă două calități care păreau a se exclude la prima vedere: o bună menținere în stare de repaos şi o fluiditate crescută în timpul amestecării / frământării materiei. Schema următoare oferă o bună reprezentare a comportării lianților tixotropi.



Mai mulţi autori s-au întrebat cum de anumiţi pictori, mai ales Rubens, au putut realiza tablouri imense cu un liant care rămâne destul de

fluid pentru a putea fi re amestecat / re frământat şi pentru ca tuşele care trebuiau puse la intervale de timp destul de mari (din cauza mărimii operei) să se poată topi, fără ca liantul să prezinte vreodată scurgeri. Folosirea unui liant parţial tixotrop este fără îndoială cheia acestei enigme.

Totuşi nu vom spune din această cauză că Rubens picta cu clei din piele, căci adăugarea unei mici cantităţi de clei din piele într-un liant e suficientă pentru a-I conferi un anumit caracter tixotropic.

Fişa de identitate a vopselelor pe bază de clei din piele

Picturile al căror liant este cleiul de piele au următoarele proprietăţi: - ele produc o materie fluidă şi nervoasă, care permite amestecări cu o velatură foarte interesantă. - sunt parţial superpozabile - timpul lor de deschidere este extrem de scurt, de ordinul a câteva secunde - dau pelicule de bună calitate: cu un aspect satinat plăcut, cu o mare prospeţime, care au calităţi mecanice satisfăcătoare.

LIANȚII FLUIDIFICAȚI DE CĂLDURĂ

TIPURILE DE CEARA

VOPSELE CU CEARĂ

Trecerea de la starea lichidă la starea solidă a lianților fluidificați de la căldură este foarte simplă: când îl încălzim, liantul devine lichid, căci el are proprietatea de a se topi la o temperatură nu prea înaltă; lăsat la temperatura ambiantă, el se întăreşte revenind la starea solidă.

Un singur liant fluidificat la căldură poate fi folosit de către pictori: ceara. nu putem spune că ea este sau că a fost foarte des folosită de pictorii şcolii europene. Totuşi, dacă analizăm mai bine, acest liant puțin cunoscut nu este lipsit de interes, iar numeroase indicii ne fac să credem că pictorii din antichitate au ştiut să exploateze în cel mai bun mod proprietățile cerii.

Dintre primele tablouri pe care le cunoaştem, portretele lui Fayoum (pictate între secolele I şi IV după Hristos), cu siguranță pictate cu ceară, sunt într-o stare de conservare remarcabilă (vezi pag. 233). Deşi sunt pictate pe lemn, nu au nici o fisură, au păstrat o extraordinară prospețime a tonului, culorile nu şi-au pierdut strălucirea, iar vivacitatea tuşelor, care par a

fi fost puse recent, nu s-a diminuat deloc. Aceste tablouri nu au îmbătrânit de loc. Îi sfătuim călduros pe pictori să se ducă să admire aceste tablouri vechi de peste un mileniu şi jumătate, care sunt fascinante atât din punct de vedere tehnic cât şi artistic.

Câteva din primele icoane ajunse până la noi (icoane de pe Muntele Sinai, cele mai vechi dintre acestea fiind pictate în secolul VI după Hristos) şi care par, de asemenea, că au fost pictate cu un liant pe bază de ceară, dovedesc o prospeţime asemănătoare cu cea a tablourilor egiptene, o pictură foarte liberă şi plină de vigoare.

Cunoaştem influenţa pe care au exercitat-o asupra pictorilor din sec. XVIII cercetările arheologice de la Pompei şi Herculanum, care au dat la iveală lucrări din epoca romană. Această influienţă n-a fost numai iconografică, ea a fost şi tehnică. Unii artişti au fost uimiţi de excelenta stare de conservare a picturilor antice, pe care ei le-au considerat a fi făcute cu ceară. Cei mai întreprinzători dintre ei au început să facă cercetări asupra lianţilor pe bază de ceară. Nu putem afirma că astăzi cunoaştem mai multe despre lianţii pe bază de ceară decât se ştia mai demult din aceste cercetări incipiente.

Ceara poate fi folosită în două feluri:

Ea poate fi fluidificată la căldură. Această tehnică este foarte deosebită şi pretenţioasă. De la amestecarea culorilor până la faza pictării tabloului, ea necesită menţinerea unei temperaturi destul de mari, constantă, ceea ce nu e nici uşor nici confortabil. Imediat ce ceara se răceşte câtuşi de puţin ea se întăreşte pe loc. Pusă pe tablou, numai să nu fie şi acesta încălzit (lucru propus foarte serios de Paillot de Montabert în sec. XVIII; unul dintre cercetătorii cei mai entuziaşti din domeniul cerii), ea se prinde în câteva secunde. Ea are atunci drept rezultat tuşe groase şi care se fixează imediat, care par a fi fost atinse de vreo ruptură brutală de timp şi al căror aspect îi poate interesa pe unii artişti. Trebuie totuşi să constatăm că ceara fluidificată la căldură nu este o tehnică prea polivalentă şi nu va fi o tehnică folosită de toţi.

Ceara poate fi pusă în soluție (din acest motiv, ea aparține şi categoriei lianților în soluție). Dizolvată în terebentină, ceara se transformă într-o pastă vâscoasă, care seamănă cu anumite vacsuri (crème de ghete), ceea ce nu e surprinzător; ea poate fi utilizată pentru a frământa pigmenți. Vopselele făcute cu acest liant sunt şi ele destul de derutante. Ele prezintă, bine înțeles, comportamentul comun tuturor lianților în soluție: nu se pot suprapune, devin mate şi se albesc la uscare, dar într-un mod aparte, căci ele se albesc şi devin mate foarte tare când trec la starea solidă. Comportamentul lor original iar putea tenta pe unii pictori.

Aceste două tehnici au drept rezultat pelicule identice. Peliculele de ceară au şi calități dar şi defecte. Sunt destul de moi şi se înmoaie şi mai tare la căldură foarte puternică, însă din cauza acestei stări de moliciune care le este caracteristică, ele nu se fisurează şi nici nu se "deplasează". Dacă amestecăm ceară tare cu un grad înalt de topire cu ceară de albine, care este de obicei componenta principală a acestor pelicule, putem remedia parțial fragilitatea lor şi problemele generate de sensibilitatea lor la căldură.

Există o a treia tehnică de pictură cu ceară: ceara saponificată (ceară combinată cu o bază care îi modifică comportamentul). Cu siguranță foarte practicată în antichitate, tehnica cerii saponificate este fără îndoială "cheia" unor picturi precum portretele lui Fayoum. Din nefericire problema cerii saponificate a fost prea puțin analizată până în prezent ca să putem vorbi despre ea în cunoştință de cauză. Cele câteva rețete de care dispunem sunt prea nesigure ca să le putem prezenta.

DIFERITELE TIPURI DE CEARA

Prin ceară înțelegem de obicei ceară de albine. Este interesant să cunoaştem şi alte tipuri de ceară pentru a putea, grație unor amestecuri de diferite tipuri de ceară, să obținem lianți de cea mai bună calitate. Cele mai importante tipuri de ceară sunt acelea al căror punct de topire este mai ridicat decât cel al cerii de albine; amestecându-le, obținem lianți care nu se topesc la căldură mare.

Ceara de albine

Ceara de albine se obține încălzind fagurii din stup. Este o ceară destul de galbenă, care poate fi decolorată prin expunere la soare, cum se făcea pe vremuri, sau prin tratamente chimice, cum se face azi. Ceara decolorată se mai numeşte şi ceară albă, ea este diferită de ceara galbenă zisă

şi brută. Având un punct de topire între 62 şi 70 , ceara de albine este moale, poate fi destul de acidă, şi din acest motiv poate crea probleme pigmenților sensibili la aciditate.

Ceara de Carnauba

Este o ceară vegetală care se obține recoltând exudatul porilor frunzelor unui palmier din Brazilia (Copernicia cerifera). Ea se prezintă sub forma unui solid verzui şi tare. Având un punct de topire ridicat, ea se topeşte între 82 – 85 c. Rezistentă, puțin acidă, ea face cu ceara de albine amestecuri interesante: ea măreşte duritatea peliculelor şi creşte punctul de topire. Totuşi, ea nu trebuie utilizată în cantități mari deoarece se casează.

Ceara microcristalină

Se numesc astfel multe tipuri de ceară obținute din petrol. În general, acestea sunt destul de performante, sunt tari şi au puncte de topire destul de ridicate. Tipurile de ceară cristalină prezente astăzi pe piață sunt atât de importante încât ne este imposibil să vorbim despre proprietățile lor cu precizie.

Pe piață mai găsim şi alte tipuri de ceară: ceară de China, ceară Montan, etc. dar se consideră că numai ceara de Carnauba şi ceara microcristalină î-şi pot găsi un loc în pictură.

Fişă de identitate a vopselelor cu ceară fluidificare la căldură

Vopselele cu ceară fluidificată la căldură au următoarele proprietăți:
- au drept rezultat materii picturale grele şi catifelate, al căror comportament este condiționat de un timp de deschidere de câteva secunde.
- tuşa lor este surprinsă de întărirea foarte brutală a cerii care se răceşte.
- au ca rezultat pelicule foarte fine, moi, care se topesc la căldură mare şi care au în plus mari calități mecanice.

Fişa de identitate a vopselelor cu ceară în soluție

Vopselele cu ceară în soluție au următoarele proprietăți:
Ele au următoarele proprietăți:
- materia lor picturală ca o pastă prezintă un comportament foarte original.
- ele se albesc tare şi devin foarte mate la uscare.
- ca toți lianți în soluții, nu se suprapun.
- Au drept rezultat pelicule foarte moi, care se topesc la căldură, dar care au printre altele bune calități mecanice.

LIANȚII ÎN SOLUȚIE ŞI CARE SE SOLIDIFICĂ PRIN REACȚIE CHIMICĂ

ULEIURILE

ULEIURILE

Uleiurile…Sunt oare lianți mai apreciați de către pictori? Lianți apreciați de toți pictorii, chiar şi de cei mai renumiți, precum Rafael, Braque, Vermeer, Miro, lianți care au făcut posibilă minuțiozitatea prețioasă a unei picturi de Clouet, forța brută şi asprimea unui tablou de Picasso, prelucrarea unor profunzimi nesfîrşite, vibrația surdă a unui tablou "sfumato" al lui Leonardo da Vinci, precum şi opera viguroasă şi plină de pastă a unui Fragonard, pictura diafană cu umbre de opal a unui Whistler, precum şi pictura solidă, bogată şi greoaie a unui Courbet, transparența dar şi opacitatea, juxtapunerea dar şi amestecul, matitatea dar şi strălucirea, tuşa pierdută a penelului care pare a dispărea… Lianți ai celor mai celebre tablouri, lianți încărcați de istorie, si aprope de întreaga istorie a picturii, a căror origine însăşi este legendară. Misterul inventării lor, secretele inegalabile ale marilor maeştri,… ce alt liant n-ar invidia uleiurile?

Dar şi care alți lianți sunt mai necunoscuți şi mai neânțeleşi!

Într-adevăr, printr-un paradox remarcabil, aceşti lianți utilizați de către pictori încă din secolul al XV- lea (poate chiar şi mai demult) ,cunoscuți atât de către pictori cât şi de către marele public, rămân în mare

măsură necunoscuți. E amatori de vopsele cunosc diferența atât de importantă dintre un ulei saturat şi un ulei nesaturat?

Această necunoaştere a lianților de acest fel este mai gravă decât o ignoranță relativă. Ei sunt adesea confundați, fapt de care ne dăm seama din vocabularul care le este consacrat. Se spune că uleiurile "se usucă". Termen rău ales. Cu siguranță, uleiurile nu se "usucă". Cel puțin, în sensul în care termenul este folosit de obicei " a-şi pierde umiditatea" sau, prin extensie, a-şi pierde " un solvent oarecare".

Fără îndoială că trebuie să vedem în marea varietate a diferitelor uleiuri folosite în pictură, numeroasele lor procedee de preparare şi reala complexitate a mecanismelor lor de trecere la starea solidă, originea acestei cunoaşteri insuficiente pe care pictorii o au despre uleiuri.

Pentru a înțelege şi a vorbi despre uleiuri trebuie într-adevăr să ne raportăm la câteva chestiuni destul de complexe:

- mecanismele de trecere a uleiurilor la starea solid
- natura diferitelor tipuri de uleiuri
- tehnicile lor de preparare
- adjuvanții care le sunt adăugați.

Întărirea uleiurilor

Înainte de a vorbi despre diferitele tipuri de uleiuri, vom vorbi mai întâi despre reacțiile care le permit să dea ca rezultat pelicule solide. Trecerea lor la starea solidă o vom numi "întărire". Acest termen, poate puțin greoi, are meritul de a evita pe cel de" uscare", care este cu totul nepotrivit.

Într-adevăr, alegerea diferitelor tipuri de uleiuri utilizate în pictură, precum şi tehnicile lor de preparare țin cont de reacțiile care sunt la originea întăririi uleiurilor.

Uleiurile, lianți în soluție

Uleiurile sunt nişte lianți în soluție. Am putea deci presupune că ele se comportă la fel ca lianții studiați pînă acum. Ori, nimic nu este mai fals decât această presupunere. Într-adevăr, lianții în soluție "pur şi simplu"(spre deosebire de lianții în soluție care se solidifică prin reacție chimică), ca de exemplu guma arabică, sunt la originea solidelor, pe când uleiurile sunt corpuri vâscoase. Trebuie să explicăm diferențele de comportament pe care le prezintă aceste două corpuri.

Guma arabică, atunci când este dizolvată în apă, devine lichidă. Atunci ea poate fi amestecată cu pigmenți pe care îi va aglutina (lipi) ; apoi ea va putea fi utilizată în scopul manipulării acestor pigmenți. Când se usucă, ea redevine solidă şi are drept rezultat ceea ce noi am hotărât să numim o peliculă, şi anume o peliculă dură, rezistentă şi coerentă, uniformă, care acoperă suprafața pe care este pusă. Însă uleiurile sunt corpuri vâscoase a căror consistență este prea onctuoasă pentru ca ele să poată fi utilizate comod de către pictor în cadrul frământării (amestecării materiei picturale). Ele sunt deci fluidificate de către un solvent. Dar după ce ele au fost manipulate, atunci când solventul se evaporă, de ce ar mai avea ele drept rezultat o peliculă? Când dispar moleculele lichidului, moleculele de ulei revin la aranjarea lor inițială şi la legăturile lor inițiale, iar uleiul redevine cum a fost la început, adică un corp vâscos.

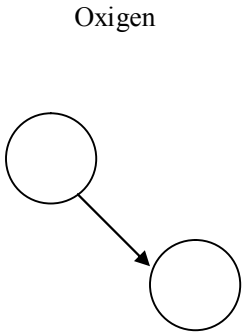
Evaporarea solventului nu provoacă trecerea uleiurilor la starea solidă.

Aceasta este o confuzie care se face des. Multă lume crede că, la fel ca şi alți lianți obişnuiți, de exemplu guaşele, evaporarea solventului este factorul care provoacă întărirea uleiurilor.

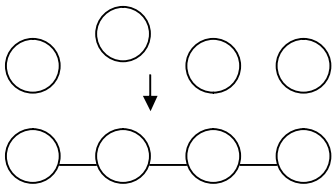
Să mai amintim ce am spus în fragmentul despre soluții: dizolvarea (punerea în soluție a unui corp nu îi modifică natura. În cazul uleiurilor, solventul este prezent în ele doar pentru a-i uşura munca pictorului. Sunt două reacții, diferite de evaporare, care determină întărirea uleiurilor; oxidarea şi reticularea.

Oxidarea şi reticularea

Uleiurile se întăresc în urma unor reacții chimice, care provoacă schimbarea naturii lor. Aceste reacții sunt de două feluri: oxidarea şi reticularea



Oxidarea. Acest termen desemnează totalitatea
reacțiilor de fixare a moleculelor de oxigen pe un corp. Precizăm că aceste molecule vin din atmosferă, care este foarte bogată în molecule de oxigen*, care nu doresc altceva decât să se fixeze pe alte corpuri. Mecanismele de oxidare a uleiurilor sunt extrem de variate şi de complexe, şi sunt încă insuficient cunoscute.



Reticularea desemnează totalitatea reacțiilor de legătură care se produc între moleculele unui corp pentru a genera molecule mai importante.

Oxidarea şi reticularea unui ulei vor duce la crearea de molecule din ce în ce mai mari şi din ce în ce mai legate unele de altele, ceea ce explică trecerea treptată a uleiului la starea solidă.

Este interesant de remarcat în această privință că foarte marea diversitate a mecanismelor de oxidare şi de reticulare posibile explică faptul că uleiurile se pot întări în moduri foarte diferite. În funcție de prepararea sa, de adjuvanții care i-au fost adăugați în amestec, uleiul va favoriza, în timp ce se întăreşte, procesele de oxidare în defavoarea proceselor de

reticulare, sau invers, iar aceste reacţii se vor putea face diferit. De exemplu, unele tipuri de oxidare vor fi induse în anumite împrejurări, pe când altele nu vor fi activate.

Această diversitate a mecanismelor de întărire are drept consecinţă faptul că un acelaşi ulei poate da pelicule de calităţi foarte diferite.

* precizăm că aceste molecule vin în atmosfera noastră foarte bogate în molecule de oxigen care nu întreabă când se fixează pe alte corpuri.

DIFERITELE TIPURI DE ULEIURI

Uleiuri saturate şi uleiuri nesaturate

Înainte de a prezenta diferitele tipuri de uleiuri, este necesar să explicăm doi termeni care au legătură cu ceea ce s-a explicat până acum. Putem distinge două tipuri de uleiuri: uleiurile nesaturate şi uleiurile saturate.

Un ulei nesaturat este un ulei ale cărui molecule sunt în stare de dezechilibru. Pentru a-şi regăsi echilibrul, ele trebuie să se combine şi să reacţioneze cu alte molecule. Din această cauză, ele sunt foarte sensibile la reacţiile de oxidare şi de reticulare, sau , altfel spus, uleiurile nesaturate se întăresc repede şi bine.

Un ulei saturat este un ulei ale cărui molecule au atins o stare de echilibru. Din această cauză, ele nu tind să se combine cu alte molecule. Ele îşi sunt suficiente lor. un asemenea tip de ulei este foarte puţin sensibil la reacţiile de oxidare şi de reticulare, deci nu se va întări niciodată.

Vom reţine deci că *uleiurile saturate nu aveam voie să le folosim în pictură* (sau, cel mult, în anumite cazuri, doar în foarte mică cantitate ca plastifianţi)*. * apropo de plastifianţi, a se vedea pasajul consacrat uleiurilor în capitolul despre verniuri.

Această distincţie dintre uleiurile nesaturate care se întăresc şi uleiuri saturate care nu se întăresc niciodată, a fost făcută de către pictori. Astfel de exemplu Watin remarcă cu privire la uleiul de măsline, care este un ulei saturat, că "*unele persoane îşi închipuie că este acelaşi lucru dacă se servesc de ulei de măsline…, dar ele trebuie să se aştepte la a-şi vedea culorile cum îşi pierd strălucirea şi rămân grase şi onctuoase pentru totdeauna* ".

Sicativitatea

Trebuie, de asemenea, să precizăm sensul acestui termen care apare în tratatele de pictură din sec. al XVII-lea şi care este foarte util când vorbim despre uleiuri. Capacitatea unui ulei de a se întări se exprimă prin sicativitatea sa : un ulei care se întăreşte foarte repede este foarte sicativ, iar cel care se întăreşte lent este numit ulei puţin sicativ. Vorbim astfel despre sicativi pentru a desemna totalitatea corpurilor care favorizează întărirea uleiurilor.

*

Uleiul de in

**

Inul… regăsim iar acest material (această materie a celor mai vechi tehnologii umane), încărcat de semnificaţie istorică, de simboluri şi de o anumită poezie, sar putea spune. Fibră excelentă, suport al vopselelor pictorilor cu precădere, cărora le conferă forţă şi rezistenţă, inul este de asemenea la originea liantului pictorilor: uleiul de in. Materie nobilă, preţioasă în meseria de pictor, cu aceiaşi reputaţie ca şi cleiurile de piele, ca anumite răşini şi ca anumiţi pigmenţi, de o calitate excepţională şi cu o personalitate deosebită, uleiul de in întruneşte unanimitatea pictorilor. Nu am avea cum să citãm toate tratatele care îi preconizează folosirea şi-i laudă calităţile.

Care sunt acestea ?

Dintre toate uleiurile pe care pictorii le au la dispoziţie, uleiul de in este cel mai nesaturat. Va fi deci un ulei care are drept rezultat pelicule care se întăresc foarte rapid şi fără probleme. Aceasta este o proprietate foarte apreciabilă. Pe de altă parte, oricât de bine au fost preparate, uleiurile de in generează pelicule cu calităţi excelente: dure, rezistente şi suple.

În sfârşit, uleiul permite orice, şi în aceasta constă atracţia pe care acest tip de ulei o exercită asupra pictorilor. În funcţie de prepararea sa, de corpurile cu care este amestecat, uleiul va genera pelicule tari, şlefuite şi emailate (smălţuite), a căror suprafaţă va fi ca porţelanul, ca unele pelicule seci, uscate şi mate, ca nişte pelicule transparente dar şi ca nişte pelicule opace, etc. Ne vom limita în continuare la a spune că uleiul de in este cel mai reprezentativ dintre uleiuri, adică cel mai bun pentru a fi liant.

_____

Totuşi vom preciza că, atunci când spunem că uleiul de in permite orice, nu luăm în calcul numai rezultatele, sau, altfel spus, calitatea estetică a diverselor tipuri de pelicule pe care le poate genera, dar şi mijloacele. Uleiul de in se pretează la orice tip de lucru / lucrare. El se leagă foarte bine cu toţi pigmenţii şi adjuvanţii (încărcături, sicativi, etc.) obişnuiţi, şi rămâne întotdeauna plăcut la lucru, oricare ar fi compoziţia amestecului la care participă şi oricare ar fi rezultatul spre care tinde pictorul. Pictorii care au încercat multe tehnici ştiu: uleiul de in nu e niciodată dezagreabil la lucrat.

Ar fi fals să pretindem că uleiul de in este singurul care întruneşte toate aceste calităţi, căci mai există şi alte uleiuri care se comportă excelent, aproape ca cel menţionat anterior, dar experienţa ne arată că uleiul de in le exprimă cel mai bine.

Diferitele tipuri de ulei de in

Uleiul este extras din seminţele de in, care sunt presate şi prăjite uşor.

Theophile descrie un procedeu de extracţie a uleiului de in: "*Luaţi grăunţe de in; uscaţi-le într-o tigaie, pe foc, fără a pune apă. Puneţi-le apoi într-o piuă, sfărâmaţi-le cu un pilon până ce se transformă într-o pudră foarte fină. Puneţi pudra într-o tigaie, adăugaţi apă şi daţi focul la tare. Apoi înveliţi-o într-o pânză nouă şi puneţi-o într-un teasc (storcător…pentru a extrage uleiul"*.

Bine înţeles, procedeele de extracţie s-au schimbat dea lungul timpului ; şi trebuie să subliniem că calităţile uleiului de in depind de mulţi factori: natura plantei, a solului, a climatului, tehnicile numeroase de extracţie şi de rafinare. În comerţ găsim uleiuri de o calitate mai bună sau mai proastă. Acest aspect nu a scăpat pictorilor. Astfel, Watin notează despre uleiul de in că "*cel mai bun tip de ulei de in pe care îl avem în comerţ este cel din Olanda"* (lucru valabil şi în zilele noastre).

Problema îngălbenirii şi acidităţii uleiului de in.

Uleiul de in prezintă un inconvenient, adică este puțin cam galben, şi chiar atunci când este bine limpezit, tot mai are o tendință puternică spre îngălbenire. Acest fenomen este încă insuficient explicat şi prezintă o însuşire curioasă; acest fenomen se mai ales când vopselele /tablourile se află la întuneric şi este reversibil: expuse la soare, "operele" se deschid la soare.**

De asemenea, uleiului de in i se reproşează aciditatea, care poate fi destul de mare. Acest reproş este adesea întemeiat. Unele uleiuri de in pot astfel să degradeze unii pigmenți foarte sensibili la problemele de aciditate, dar trebuie să ştim că uleiul nu este obligatoriu foarte acid prin natura sa. Aproape întotdeauna procedeele de extracție destul de drastice sunt cele care cauzează aciditatea uleiurilor de in. Theophile obținea uleiuri de in mai puțin acide.

Pentru un pictor, nu este posibil, atunci când cumpără ulei, să ştie cât de acid este acesta. E regretabil că fabricanții de produse pentru arte frumoase nu indică coeficienții de aciditate ale uleiurilor pe care le comercializează.

Uleiul de mac de grădină

Aceasta este denumirea unui ulei extras din mac negru. Despre acest ulei s-a scris cu foarte mult timp în urmă, în tratatele de pictură din secolul XVII. Acest ulei are calități destul de bune : uşor de amestecat, face pelicule care se întăresc repede (dar mai puțin repede decât cele ale uleiului de in), rezistente şi suple. El prezintă un avantaj prețios :nu este prea colorat şi se îngălbeneşte cu timpul.

Din acest motiv, este interesant să amestecăm culorile închise (pe care le deranjează puțin o uşoară colorare a liantului) cu uleiul de in, iar culorile deschise cu uleiul de mac de grădină.

> "*Uleiul de mac este bun pentru alb şi bleu, când observăm cerul, aerul,"* etc.
>
> (Turcquet de Mayerne).

Acest ulei mai poate fi ales şi pentru anumiți pigmenți foarte fragili, căci chiar şi uleiurile de cea mai bună calitate pot fi foarte puțin acide.

El pune două probleme. Unele uleiuri de mac pot avea ca rezultat pelicule care rămân cleioase mult timp. Pe de altă parte, din cauza originii sale deosebite (macul negru produce ulei, opiu…), e din ce în ce mai

greu de procurat (în meseria de pictor, nu vom spune cum se remediază acest inconvenient cultivând proprii maci).

Uleiul de nuci

Este un ulei foarte interesant care se pare că a fost foarte mult utilizat altădată pentru frământarea culorilor deschise. Acest ulei, despre care găsim informații în scrierile pictorilor din sec. al XVII-lea, este cel mai puțin colorat şi se îngălbeneşte cel mai puțin de-a lungul timpului, dintre toate uleiurile pentru pictură.

Uşor şi plăcut când se lucrează cu el, uleiul de nuci este mai puțin sicativ decât uleiul de in şi generează pelicule de bună calitate.

Regretăm astăzi dispariția sa, în calitate de liant al culorilor vândute în comerț, dispariție cauzată fără îndoială de prețul său prea mare.

Uleiul de cartham

Acest ulei, nou venit în domeniul picturii, a fost privit la început cu rezervă de către pictori. Scopul său era să înlocuiască uleiul de mac de grădină (greu de procurat) pentru frământarea culorilor deschise; se pare că acest ulei se distinge prea puțin de uleiul de mac.

Celelalte uleiuri

Unele texte moderne vorbesc despre nişte uleiuri "exotice", precum uleiul de soia, uleiul de ou, etc. De fapt, este evident că aceste uleiuri, folosite în pictură, sunt mai degrabă nişte curiozități decât materiale efectiv utilizate.

După cum scrie şi Dupuy du Gretz în 1698: "*uleiurile… cele mai potrivite în pictură, în general, sunt cele de nuci, de mac şi de in*".

Noi trebuie să-i actualizăm textul adăugându-I uleiul de cartham.

DIFERITELE TIPURI DE PREPARARE A ULEIURILOR

În domeniul picturii, un ulei nu se caracterizează numai prin natura sa, ci şi prin prepararea sa. Am văzut, într-adevăr, că uleiurile, care

sunt la originea lichidelor vâscoase, se transformă în pelicule solide datorită unui ansamblu de procese complexe de oxidare şi de reticulare. Ori, aceste reacţii sunt lente. O peliculă puţin cam groasă de ulei de in, cel mai nesaturat dintre uleiurile pictorilor, adică cel mai sicativ, va avea nevoie de mai multe luni pentru a deveni o peliculă solidă. E logic că un asemenea comportament se pretează foarte greu la lucrul pictorilor şi că aceştia trebuie neapărat să accelereze reacţiile responsabile de întărirea uleiurilor, dacă nu, aceşti lianţi sunt inutilizabili. Aceasta reprezintă problema principală a pictorilor din Evul Mediu, care remarcaseră de timpuriu proprietăţile excelente ale uleiurilor utilizate ca lianţi, dar care nu ştiau cum să le grăbească întărirea. Foarte devreme, pictorii au descoperit soluţia acestei probleme, utilizând două tehnici pentru a mări viteza reacţiilor de oxidare şi de reticulare a uleiurilor: fierberea şi adăugarea de sicative.

Fierberea uleiurilor

Din punct de vedere chimic, fierberea este un aport de energie, care va permite anumitor reacţii să se producă mult mai rapid decât la temperatura ambiantă. Uleiurile, când sunt fierte, se oxidează şi se reticulează cu o viteză mult mai mare decât atunci când le lăsăm în aer liber. Un ulei fiert este deja pre-oxidat şi pre-reticulat. Sau, altfel spus, este un ulei care e pe cale de a deveni solid.

Dar fierberea uleiurilor nu influenţează numai viteza reacţiilor, ea le modifică şi natura (să reamintim că reacţiile de oxidare şi de reticulare sunt foarte numeroase şi deci întărirea uleiurilor poate să se producă în moduri diferite). Uleiul fiert va avea un comportament diferit şi va genera pelicule diferite de cele ale unui ulei crud.

El va fi mai vâscos (această creştere a vâscozităţii se explică uşor: începerea oxidării şi a reticulării provoacă creşterea taliei moleculelor, acestea devenind mai grele şi ocupă mai mult spaţiu, deci uleiul devine mai vâscos). Creşterea vâscozităţii sale va face uleiul mai uşor de mânuit la lucru: onctuos, el va "topi" mai bine tuşele, se va preta bine la tehnica degrade-ului, la frământarea paste, etc.

El va face pelicule mai tari şi mai frumoase. El ne permite să obţinem straturi picturale care prezintă suprafeţe emailate care se aseamănă cu materiile preţioase.

Şi, în sfârşit, el se va întări mult mai repede decât un ulei crud.

Pictorii au practicat acest procedeu de fierbere a uleiurilor de mult timp în urmă. Găsim în tratatele lor numeroase reţete de fierbere. Există patru tipuri de fierbere, pe care le vom studia în detaliu în capitolul despre punerea în practică a lianţilor: fierberea la foc puternic, fierberea prin barbotare, fierberea în bain- marie (în baie de aburi) şi standolizarea, aceasta

din urmă fierbere dând drept rezultat un ulei diferi de cele obținute prin primele două tipuri de fierbere: uleiul polimerizat.

Adăugarea de sicativi

Anumite săruri metalice au proprietatea de a mări viteza reacțiilor de oxidare a uleiurilor; oare măresc ele şi viteza reacțiilor de reticulare? Nu se ştie precis. Prin urmare, ele le accelerează întărirea. Se limitează ele oare doar la accelerarea reacțiilor de întărire fără să le modifice natura, sau, ca şi fierberea, provoacă ele schimbări ale calității acestor reacții, schimbări care s-ar traduce printr-o diferență de comportament şi de aspect a peliculelor făcute de uleiurile sicative de către sărurile metalice?

Se pare că, dacă îi folosim cum trebuie, adică dacă îi amestecăm cu cantitatea ideală de ulei, sicativii nu modifică nici comportamentul, nici peliculele pe care le face un ulei (sau cel puțin nu în proporții observabile).

_____

JEAN - BAPTISTE SIMEON: *Furnizoarea* .1739. Ulei pe pânză. Paris, Muzeul Louvre.

**

Dimpotrivă, dacă nu sunt folosiţi cum trebuie, adică dacă sunt utilizaţi într-o cantitate prea mare, sicativii pot provoca multe reacţii care par a fi nişte accidente decât nişte simple modificări de comportament: înnegrirea pastelor, crăparea peliculelor, formarea unei pojghiţe etc. (natura şi comportamentul diferiţilor sicativi sunt studiate în detaliu în capitolul care le este consacrat).

Aceste două tehnici pot fi combinate. Uleiul poate fi în acelaşi timp fiert şi sicativat. Dacă citim tratate de pictură, observăm chiar că ele au fost aproape întotdeauna folosite simultan.

Deschiderea la culoare a uleiurilor

Fierberea uleiurilor îi determină pe pictori să practice o altă tehnică de preparare a uleiurilor: deschiderea la culoare, numită şi albire a uleiurilor. Prin fierbere, culoarea uleiului se intensifică mult, ea devine foarte maronie, astfel încât nu mai poate fi folosit ca liant. Graţie tehnicilor de deschidere a culorii, el capătă o culoare mai puţin pronunţată; e posibil chiar ca el să devină mai puţin colorat decât era înainte de fierbere.

Diferitele tipuri de uleiuri

Pentru a vorbi despre un ulei din domeniul vopselelor, trebuie să precizăm nu numai natura sa, ci şi modul său de preparare. Uleiul de in, când este utilizat ca liant, poate fi: ulei de in crud în care s-au adăugat sicativi, ulei polimerizat fără sicativ, ulei fiert cu sicativ etc. Combinaţiile posibile fiind foarte numeroase, este greu să studiem toţi lianţii pe care îi pot furniza uleiurile. Un asemenea studiu n-ar fi numai foarte fastidios, ci şi oarecum inutil: verificând diferitele proprietăţi ale unui ulei şi schimbările pe care le provoacă prepararea sa asupra proprietăţilor sale, ar fi posibil să cunoaştem cu aproximaţie proprietăţile liantului constituit. Astfel putem ghici faptul că un ulei de in fiert va avea calităţile obişnuite ale uleiurilor de in, şi în plus o tendinţă spre întărirea rapidă şi tendinţa de a face pelicule smălţuite.

Totalitatea lianţilor pe bază de ulei constituie deci o vastă familie compusă dintr-un mare număr de reprezentanţi, pe care îi diferenţiază natura lor şi prepararea lor. Dacă am constatat că a fost bine să prezentăm caracteristicile diferitelor tipuri de uleiuri pe măsură ce intrăm în scenă, e posibil să trecem în revistă totalitatea lianţilor cu ulei vorbind în general despre proprietăţile lor.

Materii picturale care permit toate tehnicile şi toate rezultatele

Dacă uleiul de in ni s-a părut cel mai capabil să exprime calităţile lianţilor pe bază de ulei, calităţi ce pot fi definite pe scurt printr-o polivalentă extremă, putem spune că, în general, toţi lianţii pe bază de ulei folosiţi de obicei în pictură, fie că e vorba de ulei de mac de grădină crud şi sicativat de către sărurile metalice, fie că e vorba de ulei de cartham fiert şi sicativat şi decolorat, etc., ele permit toate tehnicile şi toate rezultatele.

Un timp de deschidere important şi reglabil

O peliculă de ulei nesicativat poate avea nevoie de mai multe săptămâni pentru a se întări. Intervenind asupra reacţiilor de oxidare şi de reticulare care I-au provocat întărirea, pictorul are posibilitatea de a recurge la suprapuneri apropiate în timp. Timpul de deschidere a peliculelor de ulei este important şi în acelaşi timp reglabil.

Pelicule de o mare calitate estetică şi mecanică

Constatăm că toţi lianţii pe bază de ulei dau, cu anumite mici excepţii, pelicule rezistente şi foarte frumoase.

Fişa de identitate a vopselelor cu ulei

Vopselele al căror liant este un liant pe bază de ulei au următoarele proprietăți:

- Ele sunt extrem de polivalente.
- O mare varietate de lianți pe bază de ulei, pe care îi diferențiază natura uleiului şi prepararea sa, exprimă cu nuanțe diferite aceste posibilități foarte extinse.
- Sunt vopsele al căror liant este dizolvat pentru a permite pictorului să-şi fluidifice cât vrea materia picturală, dar care se întăresc datorită unor reacții complexe şi reticulare. Aceste reacții, prea lente pentru o prelucrare plăcută a materiei picturale, sunt accelerate prin fierbere şi adăugare de săruri metalice.
- Timpul lor de deschidere este important şi reglabil, căci pictorul poate interveni asupra reacțiilor de oxidare şi de reticulare.
- Ele sunt susceptibile de a genera pelicule care se prezintă sub aspectele cele mai diverse: smălțuite si tari, mate şi poroase, etc., aceste pelicule sunt întotdeauna de o mare frumusețe şi au calități mecanice bune.

Proprietățile generale ale vopselelor al căror liant este un liant în soluție care se solidifică prin reacție chimică

Observarea comportamentului uleiurilor permite trasarea acestui tabel rapid:

Vopselele al căror liant este un liant în soluție şi care se solidifică prin reacție chimică are următoarele proprietăți principale:
- Ele sunt ireversibile.

(odată ce liantul şi-a schimbat starea, el nu mai poate fi pus iar în soluție).
- Diferitele lor straturi sunt superpozabile.
- Priza lor nu este imediată, ci oferă un timp de deschidere important.

- Timpul lor de deschidere poate fi modulat dacă intervenim asupra reacţiilor răspunzătoare de solidificarea lor.

LIANŢII ÎN EMULSIE

EMULSIILE SLABE
EMULSIILE GRASE
VOPSEAUA CU OU

şi noile vopsele :

VOPSELELE ACRILICE
VOPSELELE VINILICE

EMULSIILE

Emulsia se prepară vărsând două lichide insolubile unul în altul .



Când două lichide care nu se amestecă sunt puse în acelaşi recipient, se produce aproape întotdeauna fenomenul următor: lichidul cel mai uşor se ridică deasupra unde constituie o peliculă omogenă care pluteşte peste lichidul mai greu care, la rândul lui, formează un strat omogen la fundul recipientului. E suficient să turnăm puţin ulei într-un pahar cu apă pentru a observa aceste reacţii.

Un alt caz este posibil. În anumite condiţii, foarte speciale, pe care le vom studia în capitolul despre aplicarea emulsiilor, unul dintre cele două lichide poate fi dispersat în celălalt. Adică, în loc să constituie o peliculă omogenă care va pluti deasupra sau la fundul recipientului în funcţie de greutatea sa, el se va fracţiona într-o infinitate de picături minuscule care vor rămâne în suspensie în lichidul care le înconjoară. Această stare

foarte deosebită a unui lichid dispersat şi aflat în suspensie în alt lichid se numeşte emulsie.

Cele două lichide aflate amândouă unul în prezența celuilalt sunt aproape întotdeauna un lichid slab şi unul gras*. O emulsie se poate face întotdeauna în două feluri: lichidul gras poate fi acoperit de cel slab (uleiul e acoperit de apă) sau cel slab poate fi înconjurat de cel gras (apa e înconjurată de ulei).

Există deci două familii de emulsii: emulsiile slabe şi emulsiile grase. Reținem că tocmai caracterul lichidului care înconjoară pe celălalt dă numele emulsiei.

EMULSIILE SLABE CUM SE COMPORTA ELE?

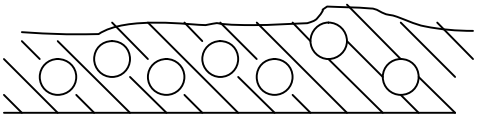
Să analizăm un ulei de in emulsionat în apă. Dacă amestecăm nişte pigmenți cu această emulsie, ce se întâmplă? Vom observa din această experiență că această soluție slabă, în care apa învăluie uleiul, se comportă exact ca un liant dizolvat în apă. Ea se diluează în apă, uneltele se pot spăla cu apă etc. Uleiul care se află în apă nu intervine. El este într-un fel neutralizat de către apa care îl învăluie. Acest lucru e uşor de înțeles : întrucât moleculele de ulei se regrupează între ele în mici picături închise, care îşi păstrează coeziunea orice s-ar întâmpla, şi pe care le izolează apa, ele nu intră niciodată în contact cu alte molecule. Numai apa îi va conferi caracterul său emulsiei, întrucât ea (apa) este în contact cu mediul exterior.

Deşi deocamdată nu ne ocupăm decât de emulsiile slabe, vom aplica un asemenea raționament şi emulsiilor grase: apa va fi neutralizată de către uleiul care o învăluie aşa cum ea neutralizează uleiul înconjurându-l (învăluindu-l).

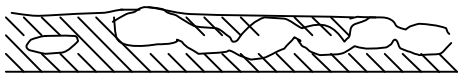
Putem deci încă de pe acum să formulăm una din regulile fundamentale care guvernează comportamentul emulsiilor*: comportamentul unei emulsii este determinat de către lichidul care învăluie.*

Pentru a utiliza o formulare – şoc uşor de memorat, spunem că "lichidul care învăluie face legea"

Pictorul care ar utiliza o emulsie slabă fără să cunoască natura exactă a materiei picturale pe care o manipulează, ar crede astfel că are de-a face cu o vopsea al cărei liant este un liant dizolvat în apă, de exemplu o guaşă. Cel mult, pictorul ar fi nedumerit de "pasta" şi vâscozitatea acestei vopsele …

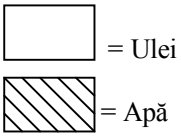


Cum se comportă această emulsie în timp ce se usucă, după ce materia picturală a fost amestecată? (prelucrată)



Apa care înconjoară micile picături de ulei se evaporă treptat. Aceste mici picături se vor apropia unele de altele, apoi, apa continuă să se evapore, iar ele se vor lega unele de altele şi, în sfârşit, când apa va fi dispărut complet, uleiul va avea ca rezultat o peliculă nu prea diferită de cea pe care ar fi generat-o uleiul dacă acesta ar fi fost băgat, în stare fluidificată, într-un solvent.





Punerea în emulsie a uleiului ne-a permis deci să-i dăm fluiditatea dorită fără a fi nevoiți să-l dizolvăm. Această posibilitate pe care ne-o oferă emulsiile de a manipula un liant fără să-l dizolvăm, a avut mare importanță la începutul picturii. Mai multe indicii ne dau de înțeles că pictorii din Evul Mediu au remarcat de timpuriu deosebitele calități de liant pe care le are uleiul; ei utilizau adesea lianții sub formă de emulsie. Era vorba de o relație cauză-efect terebentina, singurul solvent care ar fi permis fluiditatea uleiurilor prea vâscoase pentru a fi prelucrate, a ajuns în Europa destul de târziu. Numai punerea în emulsie a uleiurilor permitea atunci manipularea ei. Este de altfel remarcabil faptul că, după Evul Mediu, emulsiile vor fi din ce în ce mai puțin practicate, cel puțin până la apariția recentă a vopselelor acrilice, care au redat emulsiilor o mare importanță în domeniul vopselelor.

Vom nota deci această proprietate importantă a emulsiilor slabe, care explică cu siguranță, în mare parte, interesul pictorilor pentru această stare atât de importantă şi atât de fragilă care este emulsia: *emulsiile slabe oferă pictorilor posibilitatea foarte prețioasă de a fluidifica, adică de a manipula, la urma urmei, uleiurile fără a le dizolva.*

Emulsiile nu sunt interesante numai prin această proprietate. Grație emulsiei, uleiul nu numai că a putut fi fluidificat şi prelucrat fără a fi dizolvat, ci el a generat o materie picturală al cărei comportament este în acelaşi timp asemănător cu cel al lianților dizolvați în apă, şi asemănător cu anumite posibilități "primare" ale uleiurilor. Emulsiile slabe dau drept rezultat nişte materii picturale puțin cam bastarde, solubile, sau, mai exact, diluabile în apă, care oferă anumite calități care sunt, de obicei, specifice lianților cu ulei.

Vom reține această a doua proprietate a emulsiilor slabe: *emulsiile slabe au ca rezultat materii picturale al căror comportament îmbină unele din caracteristicile lianților pe bază de apă cu unele din caracteristicile lianților pe bază de ulei.*

Acest comportament foarte aparte al emulsiilor slabe va fi apreciat în mod diferit de către pictori. Caracterul lor de liant pe bază de apă conferă materiei picturale un desen mai incisiv, o anumită calitate de "filat" a tuşei, calitate pe care nu o au materiile picturale cu ulei. Ele permit anumite tehnici de prelucrare a pastei, pe care nu le permit lianții dizolvați în apă, dar într-o mai mică măsură decât lianții pe bază de ulei. Într-un cuvânt, ele împrumută din proprietățile celor două tipuri de lianți, dar într-o măsură mai mică, într-o formă mai atenuată.

E de remarcat faptul că comportamentul materiei picturale pe care o generează o emulsie va fi în strânsă dependență, de raportul dintre cele două lichide care o compun. Acest raport îi determină mai ales vâscozitatea. În această privință, e interesant să definim în mod corespunzător comportamentul celor dou[lichide unul față de altul.

Cu cât cantitatea de lichid învăluit e mai mare, cu atât emulsia va fi mai aglomerată de mici picături, sau altfel spus, cu atât aceasta va fi mai vâscoasă. Lichidul înconjurat învăluit se comportă ca un diluant.

Vom reține aceste două reguli pe care le putem extinde şi la emulsiile grase: *Lichidul învăluit (joacă) are rolul de (îngroşător) îngroşare al emulsiei ;lichidul învăluitor joacă rolul de diluant.*

Această particularitate a emulsiilor nu e lipsită de importanță pentru pictori; intervenind asupra raportului *corp învăluit / corp învăluitor,* şi asupra cantității de diluant utilizată, pictorii vor putea regla foarte precis numeroasele proprietăți care sunt legate de vâscozitatea materiilor picturale (onctuozitatea pastei, calitatea de "filat" a tuşei, rotunjimea sa, "stoparea" sa etc.)

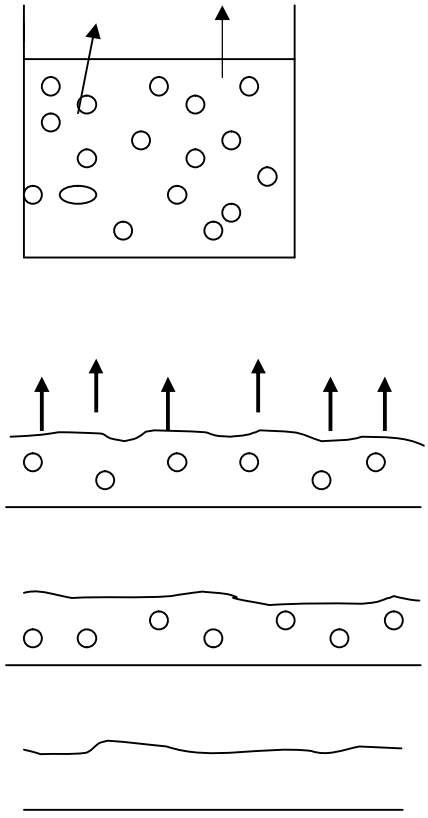
Timpul de deschidere al emulsiilor slabe

Emulsiile slabe se usucă prin evaporarea apei, deci timpul lor de deschidere este foarte scurt (totuşi nu chiar aşa de scurt ca la lianţii dizolvaţi în apă, în măsura în care picăturile de lichid învăluit împiedică parţial evaporarea apei şi pătrunderea sa în suport).

Peliculele produse de emulsiile slabe

După cum am văzut deja, emulsiile slabe produc pelicule de ulei asemănătoare cu peliculele produse în mod obişnuit de către uleiuri.

EMULSIILE GRASE. CUM SE COMPORTĂ ELE ?



Într-o emulsie grasă, apa este învăluită de ulei.
Dacă amestecăm culorile cu o asemenea emulsie, observăm că, în timpul prelucrării materiei picturale obţinute, lichidul învăluit este neutralizat de către lichidul învăluitor; emulsia se comportă ca un liant pe bază de ulei, materia picturală se prelucrează în mod asemănător, ea se "alungeşte" cu terebentină sau cu esenţă/benzină de petrol, instrumentele se curăţă cu aceşti solvenţi etc.

Remarcăm totuşi că materia picturală are o vâscozitate destul de ridicată, care o face foarte agreabilă pentru prelucrarea tuşelor groase.

Se constată deci că, la fel ca şi în cazul emulsiilor slabe, tot lichidul învăluitor este cel care impune comportamentul emulsiei; uleiul domină apa.

În timpul uscării sale, apa se va evapora prin ulei; găurile formate de către picături se vor închide progresiv, iar când se va fi evaporat complet, pelicula

de ulei va fi asemănătoare(cu unele mici diferenţe) cu o peliculă de ulei care nu ar fi fost emulsionată.

Proprietăţile unei emulsii grase par a fi deci mai puţin interesante decât proprietăţile unei emulsii slabe. De ce să mai emulsionăm apă în ulei dacă acesta produce până la urmă pelicule asemănătoare cu cele pe care le-ar fi generat uleiul dacă acesta ar fi fost pus în soluţie ?

De fapt, diferenţele de comportament şi mai ales de aspect (pe care le creează emulsia unei mici cantităţi de apă într-o peliculă) par a fi neimportante, totuşi ele sunt interesante pentru pictori. Emulsia unei mici cantităţi de apă într-o vopsea cu ulei o va face pe aceasta din urmă mai "grea ", mai vâscoasă şi mai fermă. Untul, unele margarine industriale, care sunt emulsii grase organizate după acest principiu, ne dau o idee clară despre această pastă cremoasă şi structurantă pe care o produce uleiul emulsionat în puţină apă. Emulsiile grase vor permite pictorilor să realizeze tuşe groase dintre cele mai îndrăznețe. Trebuie să mai remarcăm faptul că unii pictori care nu prelucrează în mod deosebit tuşele groase şi materia, preferă să-şi amestece cu puţină apă materia lor picturală pe bază de ulei pentru a face ca pasta să devină ductilă, maleabilă.

Ca şi la emulsiile slabe, vâscozitatea unei emulsii este reglabilă: cu cât aceasta este mai bogată în liant învăluit, în cazul de faţă în apă, cu atât mai grea şi mai densă va fi.

Timpul de deschidere al emulsiilor grase

Emulsionarea apei într-o peliculă de ulei are puţină influienţă asupra mecanismelor de întărire. Peliculele de ulei ale emulsiilor grase se întăresc în acelaşi mod şi cu aceeaşi viteză ca şi celelalte pelicule de ulei.

Peliculele produse de emulsiile grase

Deoarece peliculele produse de emulsiile grase sunt foarte asemănătoare cu celelalte pelicule de ulei, ne vom referi la ele în pasajul dedicat lor.

DIFERIŢII LIANŢI ÎN EMULSIE

După cum am precizat şi în prefaţă, aproape că nu există urme ale folosirii emulsiilor în meseria pictorilor. Deşi folosirea lor în pictură e

foarte veche, se poate spune că din punctul de vedere al picturii, ele sunt pentru noi nişte necunoscute.

Unii pictori contemporani mai creativi au inventat emulsii şi întâlnim în scrierile moderne numeroase reţete.

Totuşi vom prezenta un număr mic de emulsii şi aceasta din două motive.

În primul rând, pentru că, prin însăşi natura lor, emulsiile ne îndeamnă la prudenţă atunci când alegem o emulsie. Lichide cu echilibru instabil, adesea dificil de realizat, care generează pelicule uneori de proastă calitate, emulsiile nu sunt nişte lianţi lipsiţi de orice risc. Unora le place să se chinuie cu materii picturale rebele, cu reacţii puternice imprevizibile, al căror comportament parcă ar fi o "cutie cu surprize" (această preocupare se observă din anumite reţete). Emulsiile nu îi dezamăgesc nici pe cei mai exigenţi în această privinţă : distrugere, chiar inversarea emulsiei, fisuri premature, desprindere în timpul uscării, aspectul "făinos", coşcovire după uscare etc., emulsiile pot fi lianţi cu o personalitate puternică.

Al doilea motiv ar fi că absenţa meseriei era neplăcută. Era evident că dorinţa evocată mai sus nu era generalizată, ci că, dimpotrivă, erau emulsii fără problemă, uşor de realizat şi care ofereau toate garanţiile privind selectarea comportamentului lor. Dar, întrucât lipseau învăţămintele şi sfaturile acestei meserii, cum să facem distincţia între aceste emulsii şi celelalte ?

Această dificultate de a recunoaşte emulsiile cele mai sigure ne-a determinat

să fim prudenţi şi să nu reţinem decât câteva din ele, în favoarea cărora pledau facilitatea de realizare şi de punere în practică, precum şi comportamentul lor evident care ne permitea să ştim că a priori aceste emulsii nu puneau probleme.

EMULSIILE GRASE

Am reţinut un singur fel de emulsie grasă: cea obţinută din puţină apă într-o peliculă de ulei deja constituită.

O materie picturală care permite toate tehnicile de volum

Această simplă punere în emulsie a unei mici cantităţi de apă în pelicula de ulei îi va modifica foarte mult comportamentul: pasta sa se va îngreuna, va deveni mai tare şi mai structurantă. Curând, dacă emulsia este puţin grăbită, ea nu va mai putea fi prelucrată decât cu cuţitul. Pictorul va putea atunci să o taie, să o sculpteze, să o modeleze, ca şi cum ar mânui o

pastă de modelat grea şi generoasă. În ceea ce priveşte volumul, aceste emulsii permit aproape orice.

Timpul de deschidere a uleiurilor, Peliculele de ulei, (dar) O anumită fragilitate datorată grosimii

Acceptând să nu ţinem seama de uşoarele distorsiuni, am văzut că timpul de deschidere a emulsiilor grase era identic cu cel al uleiurilor. Emulsia nu schimbă radical natura peliculelor. Totuşi grosimea pe care o permite emulsia face ca peliculele să devină fragile, deşi la început acestea aveau calităţi mecanice bune. Unele emulsii grase, foarte bogate în apă, folosite în tuşe voluminoase, vor produce pelicule destul de fragile.

Fişa de identitate a emulsiilor grase obţinute prin emulsionarea unei mici cantităţi de apă într-o peliculă de ulei deja constituită

Vopsele pe bază de ulei în care s-a emulsionat puţină apă cu următoarele proprietăţi:
- Ele produc materii picturale grele şi structurante care se pretează bine la toate tehnicile de volum.
- Timpul lor de deschidere este identic cu cel al uleiurilor.
- Ele produc pelicule identice cu peliculele de ulei obişnuite, dar sunt adesea fragilizate de grosimea lor deosebită.

EMULSIILE SLABE

Trei grupuri de emulsii slabe trebuiau studiate:
1 – Emulsiile slabe pe bază de ou.
2 – Emulsiile slabe ulei / apă.
3 – Emulsiile acrilice şi vinilice care constituie familia noilor vopsele.

VOPSELELE CU OU
Oul

După cum ştiu şi gastronomii, oul este alcătuit din două părţi: albuşul şi gălbenuşul. Din punctul de vedere al pictorului, fiecare parte are proprietăţile sale.

Albuşul este compus în cea mai mare parte din apă (peste 80%). El conţine puţine proteine* care servesc drept liant. Cennino Cennini ne spune astfel cum albuşul poate fi preparat pentru a servi drept liant pentru bolul aurarilor. (Bolul reprezintă un strat special menit să adăpostească foiţele de aur**, de care se serveau primii pictori pentru a obţine fonduri). Albuşul este un bun liant pentru boluri, dar un liant mediocru pentru vopsele.

În schimb, gălbenuşul este mult mai interesant pentru pictori. În primul rând, el reprezintă singur o emulsie. El conţine corpuri grase în suspensie în apă. Poate fi deci utilizat direct pentru realizarea unei emulsii slabe.

*proteinele sunt molecule care joacă un rol
**

Foto. pag. 261: *Diferiţii lianţi*: *uleiul de in, de nuci, de cartham, uleiul de mac de grădină; în sticluţele mici: ulei de in fiert, ulei de in fiert şi albit (deschis la culoare); dedesubt răşini DAMAR şi MASTIC (sacâz) (mastic sau chit), ceară brută, ceară albă, ceară de Carnauba în pelicule fine, gumă de cireş, clei de piele, ou şi gumă arabică.*

Pe de altă parte, gălbenuşul de ou conţine un corp gras cu proprietăţi interesante: lecitina, care este un excelent emulsionant (multe din produsele alimentare care se găsesc în comerţ se servesc de lecitină în cantitate de emulsionat). Din această cauză, o cantitate mică de gălbenuş va servi la realizarea altor emulsii. La aceasta serveşte şi amestecarea unui ou întreg sau a unui gălbenuş de ou în emulsiile slabe apă / ulei.

Întâlnim în texte mai multe reţete de emulsii fie numai pe bază de gălbenuş, fie pe bază de amestec de albuş şi gălbenuş care produc vopsele numite "vopsele pe bază de ou". Numai una dintre aceste reţete pare să merite atenţia noastră : o emulsie pe bază de gălbenuş în care se adaugă câteva picături de oţet.

Gălbenuşul, pictura pe bază de ou

Un gălbenuş în care s-au adăugat câteva picături de oţet (oţetul este un antiseptic, un fluidifiant şi un stabilizator al emulsiei) ne permite să realizăm o emulsie slabă foarte interesantă. Acest liant amestecat cu pigmenţi produce o materie picturală, desigur diluabilă în apă, care este şi fluidă şi incisivă în acelaşi timp, care "aleargă" şi "se întinde" foarte plăcut pe suprafeţe preparate cum trebuie, mai ales pe preparatele cretă /clei şi ghips /clei.

Gălbenuşul prezintă în raport cu celelalte emulsii un avantaj preţios : este o emulsie naturală, sau altfel spus, "făcută de-a gata". Din acest motiv ea este mai bine echilibrată decât majoritatea emulsiilor făcute de către pictori. Emulsia pe care o constituie gălbenuşul nu se distruge uşor. Această stabilitate, rar întâlnită la emulsii, este foarte apreciabilă.

Un timp de deschidere

Ca toate emulsiile slabe, gălbenuşul se usucă rapid.

Pag.263 "Conceperea Sfintei Ana". (sec. XV Icoană a Şcolii de la Novgorod. Pictură pe lemn. Muzeul icoanelor din Recklinghausen; 27x 32).

Pictorii de icoane vor şti să profite cel mai bine de vivacitatea tonurilor, de sinceritatea şi prospeţimea vopselei cu ou precum şi de posibilităţile sale de suprapunere, de transparenţele sale relative şi de peliculele sale catifelate.

Construindu-şi operele după un sistem riguros de "aplat"- uri (tentă de o singură culoare) colorate şi de semitransparenţe, pe care le codifică o iconografie strictă ;pictorii de icoane, ca şi mulţi alţi pictori, au ştiut să realizeze cea mai fericită îmbinare între un sistem plastic şi o materie picturală.

Ei au obţinut astfel opere a căror rigoare de construcţie este ajutată de vopselele cu ou care se pretează foarte bine la decupajul formelor. Această rigoare de construcţie, care decupează opera în multe aplat - uri şi le acoperă cu semitransparenţe, exaltă la rândul ei bogăţia, strălucirea, prospeţimea tonurilor vopselii cu ou precum şi posibilităţile deosebite de realizare a aspectului catifelat.

Pelicule fragile şi satinate

Gălbenuşul de ou produce pelicule foarte deosebite. Ele nu au aspect strălucitor, dur şi smălţuit ca o peliculă de ulei, ci, dimpotrivă, ele prezintă o suprafaţă satinată, care pare moale şi fragilă. Într-adevăr, aceste pelicule sunt fragile, cel puţin în primii lor ani de existenţă, se striază şi se desprind uşor.

Fişa de identitate a vopselelor cu ou făcute numai din gălbenuş

Vopselele făcute numai pe bază de gălbenuş de ou au următoarele proprietăţi:
- Ca toate emulsiile slabe :
- Ele se diluează în apă.
- Ele sunt superpozabile.
- Timpul lor de deschidere este foarte scurt.

EMULSIILE ULEI/ APĂ

Am considerat că o singură reţetă de emulsie ulei / apă merită să fie reţinută : acea emulsie care învăluie uleiul într-un amestec de apă şi de gălbenuş de ou.

Este o materie picturală care oferă în acelaşi timp transparenţă şi volum, are un timp de deschidere scurt şi produce pelicule destul de fragile.

Această emulsie relativ uşor de realizat dă o materie picturală foarte interesantă, care permite în acelaşi timp o prelucrare cu efect transparent şi luminos, se pretează la lucrări în volum şi cu tuşe groase. Ca şi celelalte emulsii slabe, şi aceasta se usucă foarte rapid şi produce o peliculă groasă. Această peliculă are calităţi mecanice medii. Mai ales dacă emulsia a fost prost preparată, pelicula se crapă încă din timp ce se usucă.

Fişa de identitate a unei emulsii slabe care are în compoziţia sa ulei, apă şi gălbenuş de ou.

Vopselele al căror liant este o emulsie compusă din ulei plus apă plus gălbenuş de ou au următoarele proprietăţi.
- Ele produc materii picturale care oferă transparenţă, şi în acelaşi timp volum.
- Ca toate emulsiile slabe, ele se diluează în apă, timpul lor de deschidere este scurt şi ele sunt superpozabile (pot fi suprapuse)

Noii lianți

EMULSIILE SLABE MAI DEOSEBITE
EMULSIILE ACRILICE ŞI CELE VINILICE

Printr-o curioasă schimbare istorică, emulsiile, care au fost de-a lungul secolelor nişte vopsele puțin utilizate de către pictori şi care erau asociate primelor opere ale pictorilor, si-au recâştigat de câțiva ani încoace un loc important în pictură.

Încă din anii de după război, chimiştii au remarcat bunele proprietăți filmogene (producătoare de pelicule) ale răşinilor sintetice, mai ales ale răşinilor din familia acrilicelor şi ale vinilicelor. Dar aceste răşini puneau o problemă: pentru a fi puse în soluție, adică pentru a fi manipulate ca lianți, ele necesită nişte solvenți cu miros dezagreabil şi /sau toxici. Punerea în emulsie a acestor răşini a constituit un progres considerabil în istoria tehnicilor picturii. Dispersate într-o infinitate de picături minuscule de apă, răşinile puteau fi manipulate, fără a fi nevoie să se recurgă la solvenți periculoşi sau dezagreabili.

Dar punerea în emulsie a unei răşini, adică a unui "solid moale" într-un lichid este într-adevăr o emulsie?

Stricto senso, nu. Definiția unei emulsii este clară: este vorba despre dispersia unui lichid în suspensie într-un alt lichid. Expresia "emulsie acrilică" sau "emulsie vinilică" este un abuz de limbaj. Totuşi, dacă putem să spunem aşa, este an abuz fericit de limbaj. Utilizând expresia "emulsie", punem în evidență această primă proprietate pe care o au în comun emulsiile acrilice şi vinilice cu adevăratele emulsii : posibilitatea de a manipula un liant fără a-l pune în soluție. La urma urmei, această proprietate este atât de importantă pentru pictori încât putem spune că vopselele acrilice şi vinilice se comportă exact ca emulsiile slabe, iar extinderea expresiei de "emulsie" la aceste vopsele pare a fi cu totul justificată şi chiar de dorit.

Când se prepară o emulsie sintetică, răşina este fracționată într-o infinitate de picături minuscule aflate în suspensie în apă. Când se prelucrează materia picturală, aceasta se comportă ca toate vopselele pe bază de emulsii slabe: ea se diluează în apă, uneltele se spală cu apă etc. Când se usucă, atunci când apa se evaporă, picăturile mici de răşină se apropie unele de altele, apoi se leagă unele de altele, şi până la urmă se topesc pentru a crea o peliculă de răşină sintetică.

Dacă facem abstracție de natura peliculei obținute (şi bine înțeles calitățile "fine" ale materiei picturale: fondu (pierderea treptată a intensității culorii/imaginii, aparența pastei etc.), emulsiile acrilice pot fi deci considerate ca fiind emulsii, asemănătoare emulsiilor slabe ulei / apă.

Unii pictori se miră că, spre deosebire de alți lianți pe bază de apă, picturile (vopselele) acrilice, o dată filtrate (uscate), nu se (redizolvă) mai dizolvă în apă.

Este folositor să studiem acest punct care nu părea important atunci când am studiat emulsiile slabe şi grase (uleiul fiind la urma urmei filmogenul acestor două emulsii, se ştie că uleiul se întăreşte prin reacție chimică ireversibil, deci problema redizolvărilor nu se punea).

Pictorii care cred că o emulsie se poate redizolva în contact cu diluantul său de origine confundă de fapt soluția cu emulsia. Să reamintim că punerea în soluție este datorată unei asemănări de aspect între moleculele solventului şi cele ale liantului pus în soluție. Dacă această asemănare există, ea va exista întotdeauna. De fiecare dată când solventul va fi pus în contact cu liantul, moleculele acestuia din urmă le vor "recunoaşte" pe cele ale solventului şi astfel se creează soluția.

În cazul emulsiilor, lucrurile stau cu totul altfel. Picăturile corpului învăluit au fost separate încă de la fabricarea emulsiei, nu au fost puse în contact, iar când se apropie, apoi se topesc unele în altele, ele se leagă definitiv. Într-adevăr, prin definiție, lichidul învăluitor este inactiv în comparație cu lichidul învăluit (altfel spus, nu există emulsie). Vom reține deci că *emulsiile sunt întotdeauna ireversibile şi diferitele lor straturi pot fi suprapuse.*

Descoperite târziu în raport cu ceilalți lianți ai pictorilor (ele sunt efectiv utilizate în pictura artistică de vreo treizeci de ani încoace), emulsiile acrilice şi vinilice au ştiut să recupereze acest timp pierdut şi să-şi cucerească un loc sigur în stima pictorilor.

Problema denumirilor

Înainte de a studia aceste emulsii, e bine să precizăm sensurile termenilor "acrilic" şi "vinilic".

Răşinile sintetice sunt nişte polimeri, adică molecule gigantice obținute prin agățarea (acroşarea chimică) repetată de multe ori a unei mici molecule fundamentale: monomerul.

Termenii "acrilic" şi "vinilic" denumesc doi monomeri diferiți, iar toate răşinile care derivă dintr-unul din aceşti doi monomeri sunt numite acrilice sau vinilice. Am putea deci crede că cei doi monomeri generează două familii foarte distincte de răşini, despre care putem vorbi separat. De fapt, situația este mai complexă decât pare: pe moleculele de bază sunt

grefate aproape întotdeauna alte molecule, mai ales plastifianți . Aceste grefe de alte molecule, numeroase şi complicate, fac ca separarea moleculelor în două familii foarte distincte, cu proprietăți, bine definite, să nu fie eficientă.

Vom prefera deci, în loc să facem nişte considerații ştiințifice destul de complexe şi cu un slab randament pentru pictori, să vorbim despre răşinile sintetice la modul general, fără să punem în contrast răşinile acrilice cu cele vinilice, ceea ce este din ce în ce mai greu o dată cu apariția pe piață a moleculelor din ce în ce mai performante, adică aproape întotdeauna mai modificate şi mai complexe.

Vom vorbi deci la modul general despre "răşini sintetice" fără să facem distincția între răşinile acrilice şi răşinile vinilice.

PROPRIETĂȚILE EMULSIILOR SINTETICE

Acestea sunt materii picturale diluabile în apă şi care amintesc oarecum de polivalența uleiurilor.

Emulsiile sintetice îşi manifestă calitățile încă de la prelucrarea materiei picturale: se poate spune că acestea sunt singurii lianți care se diluează în apă şi care oferă, un comportament asemănător cu cel al uleiurilor: ele permit executarea de fond-uri (pierderea treptată a intensității culorii), de degradeuri, de paste şi tuşe groase, tehnici de obicei refuzate lianților pe bază de apă. Ele îmbină calitățile proprii lianților pe bază de apă : caracterul net al desenului, o anumită calitate de "filat" a tuşei, etc. cu calitățile lianților graşi: onctuozitate, ductilitate (maleabilitate) a unei paste grele care se întinde sau se topeşte, se prelucrează în "aplat" sau în volum etc. Ca şi uleiul, ele sunt foarte polivalente: ele pot fi lucrate în suc acuarelat, precum şi în paste grele şi sonore, în transparență precum şi în opacitate, în strălucire precum şi în aspectul mat etc. Ca şi în cazul uleiurilor, ar fi greu să le citățm toate posibilitățile şi caracteristicile.

Totuşi ar fi fals să spunem că emulsiile sintetice au un comportament identic cu cel al uleiurilor. Emulsiile sintetice au unele proprietăți specifice.

Ca toți lianții pe bază de apă, ele devin mate şi se albesc la uscare, evaporarea găurind materia picturală*. Regăsim atunci, uneori într-o măsură mai mică, problema specifică tuturor lianților apoşi: bogați, adînci, transparenți şi "sonori" în timp ce sunt manipulați, ei devin mați şi

*aceste fenomene sunt explicate în capitolul cu privire la verniuri.

sărăcesc la uscare. Fenomenele de uscare pot fi uneori decepționante, mai ales pe fond absorbant care accentuează uscarea. Acesta este unul dintre reproşurile esențiale care pot fi făcute vopselelor sintetice. Unii le numesc vopsele "goale, vide". Dacă folosirea lianților sau a vernisării diminuează schimbările provocate de uscare, legile fizicii fac în aşa fel încât acestea nu pot fi total eliminate.

Un timp de deschidere destul de scurt

Trecerea emulsiilor slabe la starea solidă făcându-se prin evaporarea apei, emulsiile sintetice se usucă destul de repede. Pe un suport cu putere medie de absorbție, o emulsie sintetică pusă într-un strat de o grosime rezonabilă se va prinde în aproximativ un sfert de oră. Unii pictori se bucură de această uscare rapidă care le permite să suprapună rapid diferite straturi de materie picturală. Alți pictori, dimpotrivă sunt nemulțumiți de această rapiditate.

Ele produc pelicule cu calități excelente

Apariția vopselelor acrilice şi vinilice pe piață a fost resimțită de către unii ca fiind împlinirea viselor pictorilor în materie de lianți: vopseaua sintetică era pentru ei sinonimă cu vopsea inalterabilă. Bucurându-se de prestigiul chimiei moderne, lianții sintetici păreau să nu împărtăşească soarta tuturor celorlalți lianți: ei nu se crăpau niciodată, nu se îngălbeneau, rămâneau întotdeauna prinşi de suporturile lor etc. trebuie totuşi, să temperăm elanul acestor admiratori ai materialelor sintetice: lianții acrilici şi vinilici sunt supuşi aceloraşi constrângeri ca şi ceilalți: ei suportă bombardamentul energetic continuu al luminii, alungirile/ contractările nesfîrşite ale suporturilor de origine celulozică, vibrațiile suporturilor suple etc. Şi, ca şi ceilalți lianți, "fac şi ei ce pot". Şi poate că ar putea face mai mult, dar nu are cine să-I salveze de constrângerile materiei. O vopsea sintetică nu este inalterabilă prin natura ei. Ea are, ca şi ceilalți lianți, multe posibilități, dar şi limite.

În general, peliculele vopselelor sintetice au următoarele proprietăți :

- Sunt tari şi rezistente (nu se striază, opun o bună rezistență la penetrare etc.)
- Sunt foarte suple. Totuşi suplețea lor nu e infinită, după cum cred cei mai optimişti . Dincolo de aceste limite, cu siguranță rare în domeniul picturii ele se crapă.

- Nu se îngălbenesc.
- Se prind bine de suprafața pe care sunt puse.

Se pare că aceste proprietăți rezistă în timp, dar trebuie să spunem că douăzeci sau treizeci de ani nu sunt suficienți pentru a analiza chestiunile legate de îmbătrânire. Unele reacții, deşi apar târziu, nu înseamnă că nu sunt periculoase.

Trebuie de asemenea să precizăm că există numeroase răşini sintetice de calități foarte diferite. Doar cele mai bune (pe care sperăm să le găsim în compoziția vopselelor pentru artişti) prezintă aceste calități deosebite. Unele răşini sintetice se îngălbenesc, altele se crapă etc.

Peliculele de răşini sintetice par deci să aibă calități excelente atunci când şi răşinile din care sunt făcute sunt şi ele de calitate, dar, în ciuda unei idei destul de răspândite, pictorii trebuie să fie atenți când cumpără şi când folosesc vopsele acrilice.

Fişa de identitate a vopselelor acrilice şi vinilice

Vopselele al căror liant este o emulsie acrilică sau vinilică au următoarele proprietăți :
- Materia lor picturală oferă o gamă largă de tehnici şi rezultate.
- Ca toate emulsiile slabe:
  - Ele se diluează în apă.
  - Ele sunt ireversibile, deci pot fi suprapuse una peste alta.
  - Timpul lor de deschidere este scurt
- Ele produc pelicule cu excelente calități mecanice.
- Putem să le aducem totuşi un reproş: albirea considerabilă în timpul uscării.

Să reamintim proprietățile comune emulsiilor slabe

(cu excepția emulsiilor acrilice şi vinilice care constituie un caz oarecum special)

Emulsiile slabe au următoarele proprietăți comune:
- Diluabile în apă, ele produc pelicule de ulei.
- Ele ne permit să manipulăm un ulei fără să-l punem în soluție.
- Ele produc materii picturale foarte deosebite, care îmbină unele din proprietățile lianților pe bază de apă cu unele din proprietățile lianților pe bază de ulei.
- Ele sunt ireversibile, deci le putem suprapune una peste alta.
- Timpul lor de deschidere este foarte scurt.

*Să reamintim proprietățile comune emulsiilor grase**

Emulsiile grase au în comun următoarele proprietăți:

- Ele dau (produc) materii picturale grele şi structurante, care se pretează foarte bine la toate tehnicile de volum.
- Timpul lor de deschidere este identic cu cel al uleiurilor.
- Ele produc pelicule de ulei care diferă puțin de peliculele de ulei obişnuite, dar care sunt adesea fragilizate de marea lor grosime

* În acest tabel sunt luate în considerare doar emulsiile grase cele mai simple, asemănătoare cu emulsia grasă pe care tocmai am studiat-o. Unele dintre ele au proprietăți foarte diferite de proprietățile prezentate.

ROLUL LIANȚILOR

Rolul lianților a fost deja schițat în introducere.

Principalele funcții ale lianților sunt următoarele : ei dau coeziune prafurilor (pudrelor) care sunt lipsite de această calitate; astfel, aceste prafuri pot fi manipulate; ei conferă prafurilor anumite calități pe care nu le-ar putea oferi un simplu lichid ceva mai gras, ci doar o materie picturală; ei se prind în timpul preparării(grație imprimării, dacă aceasta se face) pentru a se întări producând o peliculă ce are bune calități mecanice.

De fapt, acestea sunt, esențialmente, proprietățile pe care lianții le conferă materiei picturale (opacitate sau transparență, fluiditate, uscare lentă sau rapidă, reversibilitate sau ireversibilitate, etc.) şi pe care am încercat să le prezentăm cât mai bine posibil atunci când am studiat diferiții lianți, care par a fi pentru pictor funcția cea mai importantă şi mai interesantă a lianților. De aceea nu ni s-a părut util să aprofundăm mai mult de atâta în introducere totalitatea rolurilor lianților şi vom face trimiteri, în trecere la diferiții lianți pentru a cunoaşte proprietățile pe care un liant le poate da unei materii picturale.

PREPARAREA LIANȚILOR

Nu vom vorbi în acest capitol despre tehnicile de execuție, acestea vor face obiectul unui capitol aparte, ci vom vorbi numai despre tehnicile de preparare a diferiților lianți.

Prepararea lianților în soluție, adică în principal guaşele şi acuarelele, nu a fost abordată, această carte fiind consacrată în special "*vopselelor pictorilor* ".

PREPARAREA ULEIURILOR

ULEIURILE CRUDE SICATIVATE

Aceştia sunt, fără îndoială, lianții care se prepară cel mai uşor: este suficient să adăugăm câteva picături de sicativ peste un ulei de bună calitate (ulei de in, de exemplu) pentru a obține un liant foarte convenabil.

Trebuie să luați câteva măsuri de precauție pentru prepararea acestor uleiuri.

Pe de o parte, fiindcă este vorba despre uleiuri în care s-au adăugat sicativi, aveți grijă să dispersați bine sicativul în ulei şi să amestecați bine compoziția/amestecul timp de câteva minute.

Pe de altă parte, veți alege în special sicativi lichizi într-un ulei care nu este fiert, sicativii-pudră riscă să nu se amestece* bine.

În sfârşit, şi această regulă va fi comună tuturor preparărilor /preparatelor cu ulei, să nu puneți sicativul "din ochi", ci îl veți cântări cu mare precizie*.

Trebuie să remarcăm în această privința că anumiți pigmenți exercită o acțiune sicativă sau anti–sicativă asupra uleiurilor. Pentru frământarea acestor pigmenți va trebui să vă preparați uleiul separat, modificând puțin doza sa de sicativ sau adăugându-i puțin sicativ după frământare. De exemplu veți mări puțin proporția de sicativ a unui ulei care va fi amestecat cu un pigment foarte anti-sicativ, precum negrul de fildeş.

Formula de bază a acestor uleiuri va fi aproximativ, următoarea:

Ulei crud 100 / sicativ de COURTRAI între 3 şi5

Acest raport este exprimat în greutăți. Proporția de sicativ va fi în funcție de natura uleiului (uleiul de in este mai puțin sicativat decât un alt tip de ulei, spre exemplu.),şi va fi în funcție şi de natura pigmentului. Alți sicativi decât cel de Courtrai pot fi utilizați de asemenea, iar noi îi vom studia în capitolul despre sicativi.

*vezi în capitolul despre sicativi

ULEIURILE FIERTE

> "*Uleiul nu ar fi bun dacă nu l-ar prelucra, adică dacă nu am da părților sale componente o nouă posibilitate de a fi combinate* , astfel încât să devină sicative"**...
>
> (Watin, *Arta pictorului, aurarului şi lăcuitorului*, 1755).

Oare altă dată pictorii au utilizat uleiuri crude ? Dacă citim tratatele de pictură s-ar părea că răspunsul este negativ, sau, în orice caz, folosirea lor era marginală. Nu găsim în texte decât foarte puține rețete de uleiuri crude, pe când rețetele de uleiuri fierte sunt foarte numeroase. Din toate informațiile pe care le întâlnim în aceste tratate, rezultă că pictorii pictau mai ales cu uleiuri fierte. Această constatare e uşor de explicat: uleiul fiert este mai uşor de prelucrat decât uleiul crud, deoarece cel fiert este mai sicativat, se întinde mai bine etc. De asemenea, uleiul fiert produce pelicule mai bune decât uleiul crud: mai tari, mai smălțuite. Este deci logic de ce pictorii alegeau uleiuri fierte mai degrabă decât uleiuri crude.

Frecvența folosirii uleiurilor fierte este atestată de frecvența rețetelor şi a mențiunilor făcute cu privire la aceste uleiuri, dar şi de foarte buna cunoaştere a tehnicilor de preparare şi a proprietăților uleiurilor pe care au dovedit-o toți autorii acestor tratate. Putem face referire pe larg la unele scrieri de o mare calitate în această privință. În aceste texte sunt descrise 3 tehnici de fierbere a uleiurilor: fierberea prin barbotare, fierberea în baie de aburi şi fierberea la foc iute.

Fierberea prin barbotare

> Această tehnică de fierbere, foarte ingenioasă, constă în punerea la foc a unui amestec de apă şi ulei, sau mai exact, a două straturi de apă şi ulei suprapuse.

Turquet de Mayerne descrie mai multe tehnici de fierbere prin barbotare: "*Luați ulei de nucă în cantitatea pe care o doriți şi tot atâta apă proaspătă. Puneți-le într-un vas în care să fie şi 2 uncii de litargă de aur la fiecare ½ kg de amestec apă + ulei. Puneți la foc mic, agitați cu o spatulă până când începe să fiarbă. Nu mai amestecați şi lăsați să fiarbă încet cel puțin o jumătate de oră...*"

*combinate, adică fierte (nota autorului !)

Avantajele fierberii prin barbotare sunt multiple: apa care formează o peliculă lichidă peste care pluteşte uleiul va constitui un adevărat tampon termic între foc şi ulei. Neputând depăşi 100° C, apa va asigura uleiului o fierbere blândă şi la o temperatură constantă, ceia ce este foarte important din punctul de vedere al securităţii fierberii (prea tare încălzit, uleiul poate lua foc spontan) şi din punct de vedere al calităţii uleiului obţinut (o fierbere prea rapidă ar face ca uleiul să devină maro-intens la culoare). În plus, uleiul fiind fiert de vaporii de apă care îl traversează, el va avea parte de o fierbere foarte omogenă, ceea ce e foarte important; suprafaţa şi fundul său vor avea aceeaşi temperatură.

Având în vedere numeroasele avantaje pe care le prezintă apa în calitatea sa de "tampon", fierberea prin barbotare este o tehnică pe care o puteţi folosi uşor , în siguranţă şi cu rezultate bune.

Veţi proceda în felul următor: Incorporaţi în uleiul (pe care urmează să-l fierbeţi) între trei şi cinci părţi de sicativ, pe care îl veţi dispersa bătând cu putere timp de câteva minute amestecul dumneavoastră. Trebuie să reţineţi că numai fierberea nu este suficienta pentru a face ca uleiul să devină destul de sicativ.

Într-un recipient rezistent la foc (cel mai bine este să folosiţi cratiţe transparente moderne, ele permit rămânerea permanentă, în cratiţă în timpul fierberii, a unei cantităţi suficiente de apă). Nu folosiţi, aşa cum vă sfătuiesc greşit unele cărţi, vase de lut; există riscul să se crape, ceea ce ar fi periculos, căci se poate vărsa uleiul în foc.

Nu pierdeţi niciodată din vedere că uleiul este un lichid inflamabil, flăcările pe care le provoacă arderea sa sunt înalte şi mari, iar stropii de ulei fierbinte pot fi de asemenea foarte periculoşi. Ce mulţi pictori care au vrut să aplice reţetele bătrânilor maeştri şi-au abandonat lucrul, opăriţi de fierberea incorectă a uleiului care a luat foc! Trebuie să precizăm un lucru: fierberea uleiului (şi mai ales cea prin barbotare) este lipsită de cel mai mic risc, dacă este efectuată în mod inteligent. Dar, bine înţeles, dacă fierbem uleiul fără să ne pricepem şi fără să luăm măsuri de precauţie, putem să suferim accidente grave.

Va trebui să luaţi în această privinţă două măsuri de precauţie în plus faţă de utilizarea unui vas rezistent la foc:

- Să fierbeţi doar cantităţi mici de ulei, mai ales dacă sunteţi începător. Nu fierbeţi o jumătate de litru de ulei decât atunci când veţi fi deja obişnuit cu această procedură.

- Să aveţi grijă să aveţi întotdeauna la îndemână un capac care închide bine vasul. În cazul în care uleiul ar lua foc (ceea ce este absolut imposibil dacă fierberea este corect efectuată şi supravegheată), numai un astfel de capac ar putea opri un început de incendiu. Nu aruncaţi, niciodată apă peste un foc de ulei, căci nu ar face decât să înrăutăţească situaţia.

Odată ce ați luat aceste precauții, puneți vasul pe foc. Veți regla focul astfel încât apa să fiarbă încet. Să evitați fierberea foarte rapidă. Această regulă poate fi aplicată tuturor tehnicilor de preparare a componentelor vopselelor: *cu cât fierberea e mai blândă, cu atât, mai bună va fi*.

Uleiul, bine înțeles, nu va trebui să clocotească. El trebuie doar să fie agitat de unduirile pe care le provoacă vaporii de apă care îl traversează.

Lăsați deci uleiul să fiarbă la foc încet, - verificând din când în când dacă există cel puțin un centimetru de apă (ca grosime a stratului de apă). Această cantitate este suficientă pentru ca apa să-şi îndeplinească rolul. Fiți foarte atent în privința aceasta: fierberea prin barbotare nu trebuie să devină fierbere la foc iute.

După două trei ore, uleiul va fi ceva mai vâscos decât era înainte de fierbere, dar nu exagerat de vâscos dacă fierberea a fost efectuată cum trebuie, acest ulei obținut va fi un liant excelent pentru vopselele dumneavoastră.

Fierberea în baie de aburi (bain-marie).

Fierberea prin barbotare are un defect neplăcut: este puternic se răspândeşte în atmosfera atelierului şi îl saturează repede cu un miros foarte mirositoare. Antrenată de aburii apei care îl traversează o parte din uleiul fiert puternic. Din acest motiv, puteți renunța la fierberea prin barbotare şi puteți opta pentru o altă tehnică de fierbere care oferă, în plus, avantajul unei securități absolute: fierberea în baie de aburi.

În primul rând, veți sicativa uleiul exact la fel ca pentru fierberea prin barbotare. Apoi îl fierbeți în baie de aburi timp de 3-4 ore (fierberea în baie de aburi este într-adevăr mai înceată decât fierberea prin barbotare) la foc foarte blând /mic. Faceți în aşa fel încât apa să unduiască uşor în tot timpul fierberii fără să clocotească vreodată.

Ca şi pentru fierberea cleiului de piele, veți avea grijă să puneți un capac sub (?) recipientul cu ulei.

Fierberea la foc iute

Acest tip de fierbere, pentru care găsim numeroase rețete în tratatele de specialitate, ni se pare mult mai puțin interesantă decât cele precedente: ea este mai greu de efectuat, este periculoasă pentru pictorii neatenți care nu o supraveghează cu atenție şi produce uleiuri mai colorate decât cele obținute prin fierberea prin barbotare. Prin urmare, nu vom

descrie această tehnică pe care nu o recomandăm pictorilor, deoarece ea nu aduce nimic în plus faţă de fierberea prin barbotare şi cea în baie de aburi şi mai mult, este incomodă şi produce uleiuri de calitate inferioară.

Ne vom limita la vă da rețetă de fierbere la foc iute propusă de Turquet de Mayerne: "*Luați o livră de ulei de in, două uncii de cuperoză calcinată, fierbeți la foc încet timp de aproximativ o oră, amestecând continuu…*".

Fierberea în etuvă

Există o a patra tehnică de fierbere a uleiurilor: fierberea în etuvă, care produce uleiuri polimerizate sau standolizate. Acest tip de fierbere, care are loc în absența aerului şi care favorizează reacțiile de reticulare în detrimentul reacțiilor de oxidare, este greu de realizat de persoane nespecializate, de neprofesionişti. Se pare că ea a fost puțin practicată în domeniul vopselelor de şevalet, fiind mai ales o tehnică destinată preparării lianților pentru vopselele folosite de zugravi. Ni se pare deci inutil să o descriem.

Albirea uleiurilor

Până şi tipurile de fierbere cele mai performante vor duce la îngălbenirea uleiului, care va trebui să fie după aceea albit. Există un mare număr de tehnici de albire a uleiurilor. Una dintre cele mai simple şi mai uşor de realizat este vechea tehnică de albire a uleiurilor prin expunere la soare. Ea este şi cea mai sigură. Puneți uleiul într-un recipient de sticlă neacoperit cu dop, dar a cărui deschizătură trebuie să fie totuşi protejată de o plăcuță de sticlă, puneți-l într-un loc bine însorit şi uleiul se va deschide la culoare. După câteva luni, el va deveni suficient de deschis la culoare pentru a fi utilizat ca liant.

PREPARAREA EMULSIILOR

Prepararea emulsiilor este şi uşoară şi grea în acelaşi timp. Este uşoară deoarece putem realiza în câteva minute o emulsie omogenă şi stabilă. Este însă dificilă deoarece se poate să o ratăm iremediabil în câteva secunde. E posibil să facem câteva încercări nefericite, după cum este posibil şi să ne reuşească o emulsie perfectă încă de la prima încercare. Într-un cuvânt, emulsiile au un comportament destul de înşelător: se întâmplă adesea

ca, atunci când dorim să facem o emulsie slabă, să ne iasă o emulsie slabă (şi viceversa).

Oricare ar fi tipul de emulsie pe care doriți să o realizați, luați întotdeauna următoarele măsuri de precauție:

- Este mai prudent să utilizați o emulsie proaspătă. Pe de o parte, deoarece majoritatea emulsiilor sunt foarte fragile şi deci se degradează foarte repede. Uneori se întâmplă ca la câteva ore după fabricarea sa, cele două lichide ale unei emulsii să se separe. Şi, pe de altă parte, fiindcă emulsiile sunt aproape întotdeauna bogate în ou sau în clei de piele, şi fiindcă sunt materii care pot putrezi, emulsiile nu se îmbunătățesc cu timpul; dimpotrivă, ele se strică. Mirosul emulsiilor vechi pe care ați uitat să le aruncați vă va dovedi acest lucru. Prin urmare, veți face emulsia în ziua în care o veți utiliza în pictură.
- Vă veți servi întotdeauna de materiale foarte curate. Mai ales, nu vă folosiți de aceleaşi vase pe care le-ați utilizat la prepararea altei emulsii decât dacă le-ați spălat foarte, foarte bine. Oul, cleiul de piele în stare lichidă (adică în timpul preparării şi utilizării emulsiei) sunt corpuri foarte sensibile la mucegai. Dacă recipientul, uneltele sunt murdare de ou sau de clei de piele mucegăit, ele vă vor contamina cu mucegai întreaga emulsie. Fiți foarte atenți în această privință. Emulsia nu mai mucegăieşte după ce s-a uscat, afară numai dacă ea a fost deja contaminată pe când era în stare lichidă sau dacă este păstrată într-un loc cu umiditate extraordinar de mare.

PREPARAREA EMULSIILOR SLABE

Prepararea unei emulsii numai pe bază de gălbenuş

Pentru a vă putea servi de un gălbenuş de ou în calitate de liant, trebuie să-l utilizați fără membrana care-l înveleşte.

Spargeți oul în două, treceți gălbenuşul dintr-o coajă în cealaltă, lăsând să se scurgă albuşul. Repetați această operație până nu mai rămâne deloc albuş în coajă. Luați apoi cu atenție gălbenuşul şi rostogoliți-l uşor în palmă până ce ați scăpat şi de ultimele resturi de albuş.

Luați apoi cu mare atenție gălbenuşul apucându-l cu membrana sa între degetul mare şi arătător. Țineți aşa gălbenuşul suspendat de pieliță deasupra unui vas. Cu cealaltă mână, înțepați uşor membrana gălbenuşului cu ajutorul unui cuțit ascuțit; gălbenuşul se va goli instantaneu în vas iar membrana vă va rămâne între degete. Aruncați-o.

Adăugați câteva picături de oțet peste gălbenuş. Emulsia dumneavoastră este gata, nu vă mai rămâne altceva de făcut decât să-i adăugați pigmenți pentru a obține o materie picturală. (vezi fig. pag. 277).

Prepararea unei emulsii făcute din apă +gălbenuş care înglobează uleiul

Această emulsie slabă compusă din ulei emulsionat în apă grație unui gălbenuş se prepară in felul următor:

Luați o jumătate de gălbenuş şi amestecați-l cu apă în părți egale, într-un bol, după ce l-ați tratat ca mai sus (eliminați tot albuşul si îndepărtați-i pielița).

Învârtiți acest amestec destul de repede, apoi adăugați puțin ulei de in fiert şi sicativat, turnând uleiul într-un firicel foarte subțire.

Veți adăuga astfel treptat uleiul, continuând să bateți amestecul ou/apă. Emulsia se va îngroşa progresiv.

Când veți fi încorporat emulsiei un volum de ulei aproximativ egal cu volumul total al amestecului inițial ou (apă, emulsia dumneavoastră va putea fi considerată terminată. Ea va trebui atunci să aibă aspectul unui lichid tulbure şi spumos.

PREPARAREA EMULSIILOR GRASE

Emulsia grasă cea mai uşor de realizat constă în emulsionarea unei mici cantități de apă într-o materie picturală pe bază de ulei deja constituită, ceea ce face ca aceasta să devină mai cremoasă, mai grea şi mai "structurată". Când veți dori să obțineți o materie picturală cu aceste calități, veți proceda astfel: când pictați cu vopsele cu ulei, înmuiați pensula într-un bol umplut cu apă în care ați avut grijă să adăugați puțin gălbenuş de ou bine amestecat, apoi frământați cu putere, pe paletă, materia dumneavoastră picturală cu ajutorul acestei pensule, ceea ce va avea drept efect emulsionarea apei în ulei. Astfel veți realiza foarte uşor o emulsie grasă în timp ce lucrați, cu condiția să aveți "mână uşoară", adică să puneți foarte puțină apă în materia dumneavoastră picturală, deoarece trebuie să emulsionați puțină apă în materia picturală, nu să o înecați în apă.

PREPARAREA LIANȚILOR PE BAZĂ DE CEARĂ

Prepararea cerii care urmează a fi fluidificată la căldură

Putem utiliza ca liant ce urmează a fi fluidificat la căldură ceară pură de albine, fără ca aceasta să fie nevoită să suporte un tratament oarecare, singura condiție pe care trebuie să o îndeplinească e să fie de bună calitate. Din acest punct de vedere, ceara albă care este mai puțin colorată şi de obicei de mai bună calitate, este preferabil să o utilizăm în locul cerii galbene. Vom putea astfel utiliza ceară de albine, a cărei duritate şi al cărei punct de topire vor fi mărite de ceara de Carnauba. În acest caz, prepararea liantului va fi foarte simplă: va fi suficient să topiți diferitele tipuri de ceară în baie de aburi pentru a vă realiza amestecul. Va trebui să fiți atent, fiindcă în timp ce se încălzesc diversele tipuri de ceară, nu trebuie să depăşiți punctul lor de topire pentru a evita orice risc de inflamare. Acest este foarte mic în cazul cerii pure.

Prepararea cerii care urmează a fi pusă în soluție

Pentru tehnicile de pictură care utilizează un liant pe bază de ceară în soluție,

va trebui să preparați un amestec de ceară şi terebentină, pe care îl vom numi "pastă de ceară". Acest amestec se prepară astfel:

Topiți ceara în baie de aburi fiind atent ca să nu o încălziți prea tare față de punctul său de topire.

De îndată ce se va fi topit de tot, veți lua ceara de pe foc dar o veți lăsa pe baia de aburi şi, în acelaşi timp, îi veți adăuga terebentina amestecând continuu, înainte ca ea să înceapă să se răcească.

(fig. pag. 279: Un amestec uşor de realizat şi care îşi are utilitatea sa în atelier :"pasta de ceară".

O dată ce ați încorporat cerii un volum de terebentină aproximativ egal cu volumul cerii, veți obține o ceară păstoasă, al cărei aspect se aseamănă cu cel al anumitor vacsuri, care vă va folosi la frământarea pigmenților.

Veți putea îmbunătăți această rețetă utilizând un amestec de tipuri diferite de ceară în care adăugați puțină ceară de Carnauba, în loc să folosiți ceară de albine pură.

Această ceară pură înlocuieşte diferitele tipuri de ceară şi nu ceara de Carnauba.

PREPARAREA LIANȚILOR PE BAZĂ DE CLEI DE PIELE

Natura şi prepararea cleiurilor de piele utilizate ca lianți sunt din toate punctele de vedere asemănătoare cu cleiurile de piele utilizate în calitate de cleiuri pentru încleiere. Consultați deci acest capitol. Cele mai bune cleiuri de piele care dau cele mai bune rezultate ca lianți sunt acelea a căror concentrație este cuprinsă între 8-10 grame.

SOLVENȚII ŞI DILUANȚII

Termenii de solvent şi de diluant sunt adesea folosiți cu acelaşi sens. Folosirea celor doi termeni, unul în locul celuilalt, este abuzivă şi poate fi sursa unor confuzii. Este util să se realizeze o distincție între aceşti doi termeni pentru a păstra în totalitate cele două roluri diferite pe care le pot juca lichidele volatile adăugate substanțelor picturale şi pentru a nu se înşela în ceea ce priveşte mecanismele care sunt la originea comportamentului funcționării acestora.

Este justificat să se vorbească de solvent atunci când lichidul volatil folosit transformă în soluție liantul. Astfel apa este solvant al guaşelor şi al acuarelelor; terebentina, un solvant al uleiurilor.

Este justificat să se vorbească de diluant atunci când lichidul folosit nu transformă în soluție liantul, ci îl fluidifică. Vorbim de diluant în cazul emulsiilor. S-a explicat deja faptul că apa fluidifică o emulsie slabă: apa este diluantul acestei emulsii. În acelaşi mod, uleiul este diluat pentru soluțiile grase. Se poate spune, în această privință, că emulsiile posedă în acelaşi timp, un diluant, uleiul şi un solvent, terebentină (sau un alt solvent al uleiurilor).

Se va observa, bineînțeles, că nu există diluant în sine (pur) şi solvent în sine (pur).Un corp este tot timpul diluantul sau solventul altui corp. Apa, care este un solvent al gumelor, nu are efect asupra uleiurilor, iar terebentina nu are efect asupra gumelor, etc.

DIFERIȚI SOLVENȚI ŞI DILUANȚI

Trei grupe de solvenți sau de diluanți sunt folosite, în mod curent, în pictură: apa, esențe (extracte) vegetale şi esențe de petrol.

O a patra familie de solvenți sau diluanți, folosită într-o măsură mai mică, poate fi considerată cea a alcoolurilor.

APA

Acest solvent sau diluant atât de important în metabolismele vieții şi în mecanismele mineralelor joacă, bineînțeles un rol în domeniul picturii. Solvent al gumelor, adică al guaşelor şi acuarelelor, responsabil pentru unele particularități ale comportamentului suporturilor de origine celulozică, permițând gelificarea cleiurilor de piele, corp cuprinzând emulsii slabe, etc., apa regăseşte cu materialele pictorilor (care, să reamintim, provin adesea din viață), importanța pe care o au în ordinea (regulile) fizice şi biologice.

Se poate spune puțin despre natura apei şi despre diferitele sale "varietăți". Totuşi de o regulă trebuie să se țină seama: trebuie avut grijă să nu se folosească decât ape foarte pure sau, altfel spus, foarte "curate", dacă putem spune aşa. O apă murdară, şi mai ales plină de pete de grăsime, va face probleme ce nu trebuie subestimate atunci când se realizează emulsiile sau când se lucrează (execută) lianți cu apă.

Astfel, precum alți numeroşi autori, Cennino Cennini precizează şi el că apa pe care pictorul o va folosi va fi "apă limpede". Această apă va trebui, cu atât mai mult, să fie pusă "*într-un recipient care să nu fie gras"*.

Mai târziu, Watin nu va ezita să dea sfaturi în cea ce priveşte apa: *"Trebuie să fie aleasă pură, lejeră, moale (uşoară) şi de râu, mai degrabă decât apa de fântâni sau de izvor..."*

Terebentinele

Se întâlneşte foarte adesea în teste formula de terebentină la singular, fără alte calificative. Acestei utilizări îi lipseşte puțină rigoare. În realitate, ar trebui întotdeauna precizată originea terebentinei folosită pentru că există mai multe varietăți cu o compoziție şi comportamente diferite.

Pentru că se obişnuieşte, în mare măsură, să se desemneze, în mod simplu prin terebentină, doar terebentina produsă de pinul marin, se poate spune că riscurile unei confuzii: sunt minime. Trebuie, totuşi, să se țină seama a nu extinde această relativă imprecizie de limbaj la celelalte varietăți de terebentină, în lipsa cărora ar fi imposibil să se facă distincția între corpuri foarte diferite. Terebentinele de Veneția, de Chio, etc. vor trebui să fie întotdeauna numite astfel.

Atunci când vom vorbi de terebentine, ne vom conforma uzajului. Va fi desemnată prin terebentină, şi nimic mai mult, singura terebentină produsă de pinul marin şi se va preciza originea lor atunci când va fi vorba de alte varietăți.

Terebentina

Expresia terebentină, folosită singură, fără alte precizări, desemnează deci o varietate produsă de pinul marin. Lichid transparent, incolor şi foarte puternic mirositor, terebentina este obținută prin distilarea unei răşini vâscoase [răşina (de brad)] pe care o produce pinul marin atunci când scoarța e tăiată. Excelent solvent pentru uleiuri, chiar şi atunci când au fost foarte oxidate şi reticulate printr-o fierbere puternică, solvent pentru cea mai mare parte de răşini naturale şi a unor sicative, terebentina a fost, din totdeauna, foarte importantă pentru pictori. Putem spune chiar, ținând seama de calitățile sale şi de frecvența cu care e folosită, drept dovadă fiind numeroasele menționări ce apar în tratatele de pictură, că este "solventul" pictorilor. Sub numele de "ulei de terebentină", de spirit de terebentină, de juil alb de terebentină, ulei esență de terebentină, etc., aceasta apare foarte devreme în texte şi foarte rar sunt cei ce nu o menționează.

Cu toate acestea, terebentina nu are numai calități.

Pe de o parte, ea produce răşină, (se mai spune uneori că "gresează"). Adică, chiar şi terebentina cea mai limpede şi cea mai bine

distilată se îngălbeneşte destul de repede în prezenţa aerului, apoi se tulbură şi devine mai grasă, apoi formează o depunere unsuroasă care se poate înrudi cu o răşină. Pictorii par a fi ţinut întodeauna seama de acest fenomen care transformă acest lichid de origine incoloră şi foarte fluid, agreabil pentru lucru, într-unul gros, tulbure şi gras care "gresează" materia picturală în acelaşi mod în care o solubilizează.

Pentru a evita această transformare în răşină, forte multe tratate ne sfătuiesc să folosim o terebentină forte pură : terebentina distilată de două ori (se spune şi bidistilată)

"... şi terebentină distilată de două ori ..."

Leonard de Vinci, *Tratat de pictură*

"Uleiul alb de terebentină trebuie să fie redistilat ..."

Turquet de Mayerne

A alege o terebentină bidistilată nu este totuşi suficient pentru a evita procesul de transformare în răşină. Unii pictori sunt scandalizaţi de faptul că terebentina bidistilată, pe care o estimează, pe drept, a fi forte scumpă, se transformă totuşi în răşină. E greu de înţeles comportamentul terebentinei: oricât de pură ar fi, expusă în aer liber şi la lumină, acesta suferă o suită de reacţii chimice foarte complexe care o vor transforma în răşină. Cumpărarea unei terebentine bidistilate este o precauţie indispensabilă dar nu suficientă pentru a evita orice transformare în răşină. Pentru a lucra cu o terebentină forte limpede şi fluidă, pictorii vor trebui să respecte următoarele reguli:

Terebentina trebuie întodeauna păstrată într-un recipient care să fie umplut perfect şi ferit de lumină. Transvazând-o în recipiente din ce în ce mai mici pe măsura folosirii ei şi aşezându-le într-un dulap, terebentina va putea fi conservată luni de zile fără a prezenta nici cea mai mică îngălbenire.

O terebentină care e de la început puţin galbenă va trebui aruncată fără remuşcări. Odată începută reacţia de transformare în răşină, ea progresează foarte rapid.

De asemenea, nu trebuie să se ezite a arunca terebentina rămasă în diferite păhărele după terminarea lucrului.

Respectarea acestor reguli simple permite utilizarea unor terebentine "limpezi ca apa de izvor" pentru a relua formula lui Watin.

Pe de altă parte, ea poate fi uneori suportată cu greu de unele persoane. Dureri de cap, greţuri chiar şi pentru subiecţii cei mai sensibili,

dovedesc o intoleranță fără o gravitate reală, dar jenantă care trebuie să ne facă să luăm anumite precauții sau să folosim/să ne îndreptăm spre alți solvenți*.

Terebentina de Veneția

Această terebentină care provine din zadă este foarte diferită de terebentina obişnuită (sau terebentina de pin marin). Pe de o parte, prin extracția sa: ea este obținută scobind adânc trunchiul de zadă. Pe de altă parte prin aspectul şi proprietățile sale: se prezintă sub forma unui lichid de culoare destul de închisă şi gros, lichidul e un solvant mediu al uleiurilor şi al anumitor răşini.

E dificil de ştiut în ce măsură terebentina de Veneția a fost folosită de pictori. Ea apare, într-o măsură marginală, în mai multe scrieri, chiar scrieri vechi precum cele ale lui Leonardo da Vinci – *Tratat de pictură*. Unii o recomandă ca plastifiant deşi cristalizează destul de repede cu timpul. Alții, preconizează folosirea ei în mici cantități pentru a lupta împotriva tonurilor întunecate, ceea ce se înțelege mai bine, dată fiind puterea sa de a înzestra.

În afară de pierderea supleții, odată cu trecerea timpului legată de cristalizare, ea pune două probleme se usucă foarte greu şi din ce în ce mai dificil să se facă rost de una de calitate.

Terebentina de Strasbourg

Vom aminti doar această terebentină care provine din brazi şi care se pare că nu a fost niciodată folosită în pictură.

Terebentina de Chio

Doar vom aminti de asemenea această terebentină care creşte în Italia în insula Chio, terebintul, şi care se pare, şi ea de asemenea că nu a fost utilizată în mod curent de pictori.

Esența de levănțică

Obținută, în principiu, prin singura distilare a lavandei mascule (spre deosebire de esența de lavandă obținută prin distilarea lavandei femele), esența de levănțică se pare că a fost folosită altă dată de pictori. Acest lucru se înțelege. Acest lichid limpede şi transparent cu un miros foarte puternic (este un bun solvant pentru uleiuri şi un excelent solvant pentru numeroase răşini naturale. Esența de levănțică conferă materiilor picturale o anumită calitate de pastă, în acelaşi timp suplă şi care curge, foarte agreabilă, ea produce lacuri frumoase pe bază de răşini naturale. Prezintă totuşi un inconvenient de temut: se evaporă extrem de încet şi de aceea dizolvă filmele în care e prezentă.

Pune şi o problemă specială: dat fiind că prețul ei de fabricație e foarte mare, putem fi tot timpul siguri că avem de-a face cu o esență de levănțică provenind în mod exclusiv din distilarea lavandei masculine?

Această problemă pe care şi-o punea Watin mai este poate, încă în actualitate.

ESENTELE DE PETROL

Vechii pictori cunoşteau ei, oare, esențele de petrol înainte ca acesta să intre în uzul curent al secolului al XIX-lea?

E un lucru asupra căruia e greu să ne pronunțăm, cu atât mai mult cu cât problema e foarte complexă. Găsim, uneori, în vechile texte, rețete ce menționează prezența naftului (petrol brut). Ce înțeles trebuie dat acestui cuvânt? Era vorba de acele pânze de petrol ce ajungeau la acelaşi nivel cu suprafața pământului cum ne face expresia să ne gândim? E greu de crezut că acest petrol brut, negru şi vâscos, a putut fi folosit de pictori. Era vorba de esențe de petrol distilate?

Date fiind cunoştințele noastre, e o problemă ce trebuie lăsată în suspensie.

White-spirit

Esenţă de petrol fără îndoială cea mai utilizată de pictori, pentru că ea e cel mai uşor de găsit în comerţ, spiritul alb e un bun solvent pentru uleiuri şi un solvent mediu pentru câteva răşini. Lichid incolor şi destul de mirositor, comportamentul său faţă de uleiuri e foarte diferit de cel al terebentinei: se evaporă mai repede, lucru ce poate fi apreciat în mod diferit, şi, mai ales, se evaporă fără a lăsa reziduuri, faţă de terebentină ce "gresează" puţin materia picturală. Această evaporare uscată e considerată nefastă uneori pentru materia picturală, lucru exagerat. În realitate, consecinţele acestei evaporări sunt doar de ordin estetic. Spiritul alb îmblânzeşte puţin straturile picturale.

White-spirite are un avantaj preţios faţă de terebentină: se conservă bine.

Provoacă totuşi o problemă importantă : spiritul alb nu este o esenţă de petrol bine precizată, ci un ansamblu de esenţe foarte variate pe care le apropie doar punctele de evaporare apropiate/asemănătoare. Astfel, spiritul alb, sau mai exact spiritele albe, pot fi prezente în cantităţi mari în anumite corpuri pe care le numim aromatice. Aceste corpuri prezintă, cu timpul, prin efect cumulativ, o toxicitate reală care se poate manifesta prin afecţiuni grave. Din acest motiv, sfătuim pictorii să prefere, spiritului alb, esenţele de petrol numite minerale, care, în principiu ar trebui să fie slabe în corpuri aromatice.

Esenţele minerale

Sunt numite astfel numeroase esenţe obţinute prin distilarea petrolului. Aceste esenţe, al căror comportament este foarte apropiat de cel al spiritului alb, ar trebui, în mod teoretic, să ofere o securitate mai bună în ceea ce priveşte problema pusă de corpurile aromatice .

ALCOOLURILE

Alcoolurile sunt foarte puțin folosite în pictură. Printre diferitele alcooluri, etanolul (important este să nu fie confundat cu metanolul care este foarte toxic), numit în mod curent "alcool de ars", poate fi utilizat de pictori, în mod special în realizarea unor lacuri particulare.

Funcțiile şi începerea unei acțiuni a diferiților solvenți şi diluanți nu vor face obiectul paragrafelor speciale din acest capitol, aceste probleme fiind studiate o dată cu studiul lianților şi al începerii acțiunilor.

MEDIUMURILE

Mediumurile … Cuvânt magic dacă apare în vocabularul pictorilor. Evocând în acelaşi timp lianţii celor de demult, câteva obscure şi minunate secrete de atelier şi câteva comportamente extraordinare ale materiei, mediile au fascinat nu numai un pictor. Această fascinaţie s-a întins până la cuvânt şi el însuşi (fără îndoială originea sa latină, adică veche, evidentă, şi folosirea sa aproape limitată la singuri pictorii, nu sunt străini de acestă fascinaţie) şi cuvântul a fost folosit din plin de autori moderni. A fost aşa de intens folosit încât astăzi nu mai ştim ce sens să-I dăm cu exactitate. Este oare sinonim cu liantul? Al liantului răşinos? Am răspuns deja la acestă întrebare* : am ales să numim mediumuri lianţii de completare care nu sunt folosiţi la amestecul culorilor, ci în timpul lucrului pictorului. Acesta se serveşte de medii pe care le amestecă din când în când, cu materiile sale picturale pentru a schimba parţial proprietăţile.

Această alegere e departe de a fi arbitrară.

Dacă pictorii au folosit întotdeauna lianţi pentru frământarea culorilor pe paletă (cum ar fi putut face altfel), nu este acelaşi lucru în cea ce priveşte "lianţii suplimentari" folosiţi cu ocazia creaţiei.

Practica acestor lianţi puşi pe paletă sau într-un vas de tinichea, pe care pictorul îi amestecă din când în când cu materiile sale picturale pentru a le conferi anumite calităţi particulare, practică ce pare a avea profunde rădăcini în meseria de pictor (pentru a afirma, graţie lecturii textelor, că foarte devreme pictorii au folosit acestă tehnică) a căzut puţin câte puţin în desuetitudine pentru a dispărea, aproape în întregime, să spunem cam la trecerea din secolul al XIX-lea şi secolul al XX-lea. Şi vocabularul a continuat. Mediumul, al cărui prim sens poate fi acela de

* Vezi în capitolul despre lianţi

"liant suplimentar", devine, odată cu autorii moderni, sinonim cu liant, adică, în cele din urmă, liant de fărământare a culorilor pe paletă, aceştia

subapreciind cel mai adesea practica "lianţilor suplimentari". Vocabularul pictorilor a devenit incapabil, în mod progresiv, să facă diferenţa, foarte importantă totuşi între lianţii frământării culorilor pe paletă şi lianţii folosiţi în timpul creaţiei.

Înţelegem că era interesant şi chiar necesar să se redea cuvântului medium ceea ce este unul din primele sale sensuri şi asta măcar pentru a numi "lianţii suplimentari".

Este, de altfel, remarcabil că Turquet de Mayerne, autorul următorului pasaj care este unul din cele mia clare şi explicite despre rolul şi folosirea "lianţilor suplimentari", a simţit şi el nevoia să-i numească medii.

> *"La toţi vânzătorii de culori în Italia, se vinde un ulei gros pe care îl numesc Ulei de chihlimbar de Veneţia ... Acest ulei amestecat pe paletă cu culorile deja frământate, în mod obişnuit, un ulei de in sau de nucă, le împiedică să se amestece, şi le face mai lucitoare precum sticla, de o strălucire excelentă"*
>
> Turquet de Mayerne

Acest text nu precizează, din păcate, originea acestui ulei de chihlimbar de Veneţia. Totuşi el este un bun exemplu pentru originea trecerii timpului peste medii. Problema de vocabular pusă şi rezolvată, dacă încercăm să ne aplecăm asupra naturii şi proprietăţii mediilor vechi ne dăm seama că indicaţiile de care dispunem sunt foarte mici.

Putem spune chiar că dacă practica mediumurilor apare ca fiind o tehnică foarte veche a meseriei de pictor, mediile acestei meserii rămânând aproape necunoscute. Putem vorbi, în legătură cu ei, mai mult de indicii decât de certitudini.

Ar fi greşit să spunem că mediumurile contemporane, a căror apariţie o datorăm într-o foarte mare măsură, lucrărilor de cercetare ale lui Marc Havel, sunt lipsiţi de orice legătură cu mediumurile pictorilor de altă dată. O lectură atentă a tratatelor lăsate ne face să ne gândim, prin jocul verificării mărturiilor şi deducţiilor că dacă, bineînţeles, mediumurile moderne nu sunt aceleaşi cu mediumurile vechilor pictori aceste noi mediumuri merg pe urmele celor dinaintea lor.

***

DIFERITELE MEDIUMURI

La început, doar tehnicile de pictură în ulei au recurs la mediumuri. Încă din anii de după război, noile picturi pot fi şi ele asociate cu mediile : picturile acrilice şi vinilice.

Astăzi fabricanţii propun un foarte mare număr de mediumuri destinate picturii în ulei şi mediumuri destinate picturilor acrilice şi vinilice . Am ales pe cele mai importante, descriindu-le proprietăţile şi compoziţia fundamentală, înţelegând că fiecare fabricant a recurs la reţete proprii pe care nu le divulgă decât parţial şi care se pot îndepărta de compoziţiile tip pe care le întâlnim de obicei.

Mediumurile tradiţionale

MEDIUMURILE PICTURILOR ÎN ULEI

Mediumurile de strălucire şi transparenţă

Mediumurile aparţinând acestei familii sunt, fără îndoială, cele care au rădăcinile cel mai adânc înfipte în meseria de pictor. Având o compoziţie pe bază de răşină de mastic* (sau chit), de ulei fiert şi de sicative, aceste medii se ghicesc în documente foarte vechi. Ceea ce vom înţelege când le vom cunoaşte proprietăţile.

* Vezi capitolul despre verni.

Precum aproape toate mediumurile, permit să fie reglat gradul de opacitate a materiilor picturale. Fiind amestecaţi cu culorile, într-o cantitate mai mare sau mai mică, vor oferi pictorului toată paleta de grade de

transparență care se întinde între opacitate absolută şi transparență totală. Pură, materia picturală va fi opacă şi "închisă" (în afară de lacuri); amestecată cu o mare cantitate de medii, ea va da smalțuri emailate, luminoase, transparente şi uşor colorate.

Cresc strălucirea straturilor picturale. Se cunoaşte excelenta capacitate a uleiurilor, şi mai ales a uleiurilor fierte de a produce superbe pelicule dure şi strălucitoare. Aceste mediumuri vor exalta această proprietate a uleiurilor: folosite corect, dau, în amestec cu uleiurile, pelicule magnifice, precum agatul a căror suprafață este o plăcere estetică.

Conferă culorilor un comportament foarte agreabil: amestecate cu aceste mediumuri, acestea devin un pic mai grele, mai structurante, păstrează mai bine forma, rămânând totuşi destul de energice şi fluide. Aceste mediumuri au, de fapt, acea proprietate foarte prețioasă, Tixotropie (ceea ce explică faptul că ei combină calități care, apriori, se exclud*).

Mediumuri de opacitate şi transparență

Aceste mediumuri sunt foarte apropiate de cele dinainte. Se diferențiază mai ales prin compoziție care conține o mică cantitate de ceară. Precum mediumul dă strălucire şi transparență, ele permit reglarea gradului de opacitate/transparență al culorilor (dar într-o măsură mai mică încât opacitatea se opune transparenței) şi vor fi transmise culorilor avantaje ale unui comportament tixotrop, dar nu vor face peliculele mai strălucitoare, ci, din contră, le vor face mate.

Spre deosebire de mediumurile de strălucire şi transparență, care ridică în mod sistematic un grad de strălucire deja ridicat , vor permite astfel reglarea, într-un mod foarte discret, gradul de strălucire al stratului pictural, oferind o gamă largă de nuanțe de strălucire/opacitate. Vor permite, de asemenea, obținerea unor pelicule (picturi) satinate.

*Vezi la capitolul despre cleiuri de piele cum se utilizează ca liant

Mediumurile de îngroşare

Aceste mediumuri reiau aproape întodeauna un principiu pe care l-am studiat când ne-am oprit asupra emulsiilor : emulsionează un pic de apă într-un ulei. Dispersând stropi de apă într-un ulei pe care-l vor tulbura, emulsiile o transformă/o face să devină mai grea, mai structurantă, permițându-i să realizeze straturi groase de culoare din cele mai îndrăznețe.

Mediumurile de îngroşare diferă, deci puțin prin natura lor de uleiul pe care pictorul îl emulsionează în timpul lucrului introducând pensonul în puțină apă în care a fost adăugat puțin gălbenuş de ou.

Trebuie notat totuşi că utilizarea mediilor de îngroşare este o tehnică mai elegantă, mai eficace şi mai sigură decât emulsia "asupra mulțimii" de materii picturale.

Având securitatea şi eficacitatea unei emulsii foarte bine făcute şi foarte stabile, mediumurile de îngroşare permit în acelaşi timp o muncă mai fină (cantitatea de medium putând fi uşor reglată şi mediumul depus în anumite momente şi locuri foarte precise) şi mai determinantă/îndrăzneață a îngroşărilor (emulsia fiind foarte bine făcută).

Mediumurile de solidificare/întărire

Unii fabricanți propun mediumuri foarte bogate în sicativi care cresc viteza de întărire a culorilor cu care sunt amestecați. Aceste mediumuri, puțin diferite, pot fi interesante pentru unele tipuri de lucrări. Trebuie folosiți cu precauție pentru a evita accidentele pe care le poate provoca luarea prea rapidă a culorilor.

Alte mediumuri

Mediumurile diferite de cei pe care i-am prezentat aici pot fi descrişi în literatură sau propuşi de fabricanți. Admițând o oarecare simplificare, putem spune că toți îndeplinesc, mai mult sau mai puțin bine, unul sau mai multe din cele trei grupe de funcții amintite: strălucire şi transparență, opacitate şi transparență, îngroşare.

Aceste mediumuri, fiind încă destul de străine meseriei de pictor, în acelaşi timp prin inventarea lor, adesea recentă, cât şi prin proprietățile lor cărora le dăm contur cu greu încă (de exemplu,

mediumurile pe bază de ou sunt foarte discutate încă), nu ni s-a părut necesar să-i prezentăm.

Cum să se facă diferența între aceste mediumuri particulare şi cele clasice ale meseriei de pictor?

Pe de o parte prin compoziția lor. Spre deosebire de mediumurile clasice, care se bazează pe o compoziție de răşină naturală/ulei/sicativ sau ulei/apă, pot cuprinde corpurile cele mai variate.

Pe de altă parte, prin comportamentul lor, adesea îndepărtat de cel al mediumurilor clasice.

Oricare ar fi mediumul de care e vorba, mai întâi "pe teren" se judecă calitățile sale. Pictorii vor trebui să acorde o mare atenție comportamentului pe care mediumul folosit îl conferă culorilor.

Noile mediumuri

MEDIUMURILE PICTURILOR ACRILICE ŞI VINILICE

Mediumuri de strălucire şi transparență

Compuse din răşini sintetice, aceste mediumuri care ridică strălucirea şi transparența peliculelor dau picturilor acrilice şi vinilice posibilități de lucru cu lac transparent foarte apropiate de cele ale uleiurilor.

Mediumuri de opacitate şi transparență

Aceste mediumuri nu diferă de cele precedente decât prin faptul că conțin o mică proporție de agenți de îndesare (siliciu în general), care le permite să regleze gradul de strălucire/opacitate a stratului pictural.

Mediumuri de îngroşare

Foarte bogate în răşini sintetice cu catene lungi (adică răşini voluminoase ce se vor deplasa cu greu), aceste mediumuri care vor "îngreuna" culoarea vor permite îngroşări sănătoase şi îndrăznețe.

Mediumuri încetinitori

Închegarea/solidificarea picturilor acrilice şi vinilice este rapidă (putem spune că pelicula de grosime medie se întăreşte cam într-un sfert de oră). Acest timp de expunere foarte scurt, care nu permite reluări tardive, este puțin jenant. De aceea, unii fabricanți propun mediumuri care încetinesc solidificarea picturilor (într-un mod indicativ, putem spune că timpul de expunere cu aceste medii vor atinge cam jumătate de oră). Aceste mediumuri aduc un anume confort de lucru, dar pot fi discutabile în măsura în care produsele hidroscopice pe care le conțin pot fragiliza structurile picturale.

ROLUL MEDIUMURILOR

E destul de curios că nişte corpuri atât de importante precum mediumurile au fost, în anumite epoci, rău înțelese, chiar ignorate de către mulți pictori. Sub simplicitatea lor de folosire şi a compoziției, care ne face uneori să ne gândim că este vorba de corpuri anexe rolului limitant, mediumurile ascund, de fapt, un "sistem" foarte inteligent care, cu foarte puține mijloace, oferă cele mai largi posibilități.

Care este principiul fundamental al mediumurilor?

Plecând de la o culoare de bază care are caracteristicile generale medii (toată arta de frământare a culorilor, de fapt, a fost, cu excepția picturilor transparente, de a se obține o materie picturală care să nu fie prea "marcată", adică să nu fie nici prea transparentă nici prea opacă nici prea strălucitoare nici prea mată, nici prea "grea", nici prea fluidă, etc.), mediumurile vor permite pictorilor să jongleze asupra caracteristicilor acestei culori, dezvoltând una sau mai multe caracteristici ce-l interesează.

Mediumurile, oferă pictorilor posibilitatea de :

- A controla în ce măsură vor dezvolta calitatea sau calitățile culorii pe care ei le-au reținut. Astfel, cu cât UN pictor va adăuga mai mult medium de transparență, cu atât ea va deveni mai transparentă. Pictorul va putea, astfel, jonglând cu cantitatea de medium, să obțină gradul de transparență dorit.
- Să acționeze, în mod exact în timp şi spațiu. Sau, altfel spus, pictorul va putea în anumite momente şi locuri ale tabloului său, să utilizeze materii picturale diferite ale căror caracteristici le va regla foarte precis. În anumite momente, va putea picta cu o materie picturală transparentă şi strălucitoare, alteori cu o materie picturală mată şi opacă, etc.

Mulțumită mediumurilor, ce materii picturale, ce picturi nu ar fi deschise/oferite pictorilor? Pe aceeaşi pictură, acesta va putea îmbina/ suprapune/juxtapune materii picturale strălucitoare şi satinate, grele şi fluide, energice şi suple, opace şi transparente, etc. Culorile sale de bază nu vor mai prezenta restricțiile unui comportament care, deşi armonios, şi-ar găsi, cu siguranță limitele, dar ele vor deveni sursa a numeroase variații a căror limite nu par că trebuie atinse niciodată.

Altfel spus, nu e exagerat dacă se afirmă că mediumurile permit aproape tot şi cu o asemenea uşurinţă încât ar trebui să devină pentru pictori sinonime cu cea mai mare libertate.

Cum îşi îndeplinesc mediumurile diferitele funcţii

În timpul prezentării mediumurilor, funcţiile diferitelor familii de mediumuri au fost deja prezentate.

Nu e inutil să se ştie cum modifică acestea caracteristicile culorilor cu care sunt amestecate.

Mediumurile uleiurilor

Mediumurile de strălucire şi transparenţă îşi îndeplinesc cele două roluri foarte simplu. Pe de o parte dispersând lianţii într-o cantitate de liant mai importantă, vor permite luminii să pătrundă/infiltreze pelicula de materie picturală. Dau, deci o culoare mai transparentă. Pe de altă parte vor garnisi/înzestra suprafaţa stratului pictural. O vor face mai strălucitoare.

Mediumurile de transparenţă şi opacitate vor acţiona la fel în ceea ce priveşte transparenţa. Însă, nu vor împodobi suprafaţa stratului pictural, dar o vor acoperi, mai mult sau mai puţin, cu microparticule de ceară. Vor face deci stratul pictural mai mult sau mai puţin mat*.

Mediumurile de îngroşare reiau principiul deja prezentat odată cu studiul emulsiilor grase. Graţie picăturilor de apă pe care le conţin, acestea vor "tulbura" culoarea, adică o vor face mai structurantă**.

* Vezi în capitolul despre verniuri

** Cu siguranţă, fabricanţii nu au utilizat procedeele antice de pictură ci au preferat să recurgă la agenţii de gonflare

Mediumurile de întărire adaugă doar un liant suplimentar foarte bogat în sicative, ceea ce va grăbi uscarea sa.

Mediumurile de strălucire şi transparență şi mediumurile de opacitate şi de transparență acționează după aceleaşi principii ca şi mediumurile uleiurilor) în ceea ce priveşte pe aceştia din urmă, ceara e adesea înlocuită cu silicea) mediumurile de îngroşare folosesc principii diverse în funcție de fabricanți, precum şi de agenții de umflare.

Mediumurile încetinitor încetinesc uscarea emulsiilor acrilice şi vinilice deoarece conțin produse foarte higroscopice care se opun evaporării apei

PUNEREA ÎN PRACTICĂ

A MEDIUMURILOR

PREPARAREA MEDIUMURILOR

Fascinaţia pe care mediumurile au avut-o asupra pictorilor n-a fost întodeauna doar de ordin intelectual, s-a tradus uneori în fapte şi se poate vorbi de o veritabilă "pasiune" a mediumurilor care începe în secolul al XIX-lea şi care face ravagii încă în epoca noastră. Mediumurile pe bază de amestecuri de răşini de mastic (sau chit), de damar, de copal, de ulei de in, de nucă, de terebentină de Veneţia, de ou, de cazeină, de lac din comerţ, etc., imaginaţia pictorilor pare să fi fost fără limită pentru mediumurile al căror comportament, dacă nu interesul, nu pare întodeauna evident.

Fără limită şi poate chiar consumate în pierdere. Putem spune, într-adevăr, că prepararea mediumurilor nu e de competenţa pictorilor. Foarte greu de fiert, cerând multe încercări, timp şi grijă, mediumurile sunt corpuri a căror realizare în atelier prezintă puţin interes. Pentru pictor, realizarea lor e puţin "rentabilă": va cere multe eforturi şi griji pentru a da în cele din urmă, foarte probabil, mediumuri de calitate inferioară faţă de cele pe care le propun fabricanţii. În acest domeniu al preparării mediumurilor, meseria de pictor îşi atinge, fără îndoială, limitele.

Unii pictori ar putea fi tentaţi de reţetele de lacuri pentru vopsit pe care le pot găsi pe ici, pe colo. Aceste lacuri de vopsit, al căror uz se apropie de mediumuri (folosesc drept lianţi suplimentari pe care-I putem adăuga culorilor în ulei) sunt departe de mediumurile prin calităţile lor pe care le putem califica de foarte mediocre atunci când le comparăm cu cele ale "adevăratelor" mediumuri ce fac obiectul fabricărilor/preparaţiilor elaborate. Oferind, bineînţeles, în ansamblu, o oarecare strălucire şi onctuozitate culorilor, sunt departe de calităţile de comportament tixotrop al adevăratelor mediumuri, de aspectul deosebit pe care aceştia îl dau straturilor picturale şi, în sfârşit, lucru important, de securitatea lor de păstrare în timp. Foarte adesea aceste lacuri de vopsit pot provoca o înnegrire a culorilor, crăpături ale straturilor picturale şi să întârzie uscarea peliculelor care, din acestă cauză vor rămâne mult timp lipicioase*.

* Problema verniurilor în pictură este tratată mai amplu în capitolul despre verniuri

Îi privinţa mediumurilor pe care le prepară ei înşişi, pictorii au interesul să se oprească la un singur "quasi-medium" (aproape pentru că nu

am putea califica drept medium un corp atât de simplu precum ceara vâscoasă) : ceara ca o pastă.

Ceara vâscoasă, a cărei preparare extrem de rapidă şi de uşoară am prezentat-o deja, poate servi drept medium de opacitate. Adăugată cu măsură, adică în cantităţi mici, picturilor în ulei ea va permite reglarea foarte fină a gradului de strălucire/opacitate a peliculelor şi, de asemenea, obţinerea unor pelicule frumoase şi satinate.

Între mediumuri şi solvanţi

Unii pictori au obiceiul să adauge o mică cantitate de ulei de in, de terebentină de Veneţia, de sicativ sau alte numeroase corpuri solvantului pe care-l folosesc pentru a lungi picturile lor în ulei. Procedând astfel, ai nu se servesc cu adevărat de mediumuri, dată fiind slaba cantitate de corpuri pe care o utilizează şi folosirea sistematică a acestor corpuri în solvant (spre deosebire de mediumurile a căror folosire este mai degrabă exactă), ele se găsesc, mai degrabă la încrucişarea de drumuri între medium şi solvanţi.

Cum trebuie privită această practică?

E dificil de spus, atât de potriviţi sunt pentru fiecare pictor aceşti solvenţi modificaţi. În ansamblu, putem crede că adăugarea unei mici cantităţi în solvantul de bază precum uleiurile, răşinile, terebentina de Veneţia, sau oricare alt corp care, ştim bine, se armonizează cu picturile în ulei, poate aduce picturii o anumită calitate a culorii fără a pune alte probleme.

Dar acestă tehnică de solvanţi modificaţi trebuie folosită cu măsură. Unii pictori nu ezită să amestece solvantul lor cu cantităţi foarte importante din aceste corpuri-substanţe chiar şi lacuri din comerţ. Astfel făcând, au demonstrat pericolul unor astfel de adăugiri: peliculele picturilor se îngălbenesc foarte repede, se coşcovesc, încep chiar să şi cadă, etc.

TEHNICILE DE UTILIZARE A MEDIUMURILOR

Tehnicile de utilizare a mediumurilor vor fi studiate în capitolul consacrat tehnicilor de execuţie.

SICATIVII

“”Sicativii sunt substanţe pe care le amestecăm în culorile frământate şi amestecate cu ulei pentru a le usca”

Watin. *Arta pictorului, aurarului, lăcuitorului*. Paris, 1755

Sărurile metalice indispensabile pentru a asigura o solidificare destul de rapidă a peliculelor de ulei, sicativii apar foarte devreme în istoria tehnicilor de pictură. Nu apar chiar astfel, ci într-un mod ocolit: găsim, astfel, în vechile tratate numeroase rețete de uleiuri sicative sau prin săruri metalice, sau prin substanţe ce conţin urme de săruri metalice. Praful de os (sursă a multor săruri metalice), sticla de Veneția sfărâmată* (sursă pentru plumb), anumite argile foarte bogate în săruri metalice, acetat bazic de cupru (acetat de cupru), apoi, mai târziu litarga (numim aşa ceruza calcinată, aceasta conținând, bineînțeles, o puternică proporție de plumb) şi piatra albă (vechiul nume al sulfatului de zinc) par a fi primii sicativi, cei mai folosiți în mod curent de pictori.

Unii autori mai recomandă încă unii din vechii sicativi, deşi s-a renunțat la ei încă din secolul al XIX-lea, în favoarea unor sicativi mult mai comozi şi mai eficienți: sicativii pe bază de plumb şi de magneziu, şi sicativii pe bază de cobalt.

*

ROLUL SICATIVILOR

Rolul sicativilor e simplu : măresc viteza reacţiilor de oxidare şi de reticulare responsabile pentru întărirea uleiurilor.

Mecanismele lor de acţiune sunt dimpotrivă, extrem de complexe. Este din fericire, lipsit de interes pentru pictor să se aplece asupra acestor mecanisme (care, de altfel, sunt puţin cunoscute).acesta nu trebuie să ţină minte decât un singur lucru în cea ce le priveşte.

Privilegiind unele mecanisme de întărire ale uleiurilor, intervenind parţial în calitatea reacţiilor (să ne amintim că o peliculă de ulei se poate întări prin diferite căi), sicativii "fac/creează" într-o oarecare măsură pelicula de ulei.

Astfel, diferiţii sicativi nu vor fi doar mai mult sau mai puţin eficienţi, adică vor provoca o închegare mai mult sau mai puţin rapidă a peliculelor, dar vor duce şi la formarea peliculelor ce prezintă caracteristici diferite.

DIFERIŢII SICATIVI

Sicativii pe bază de plumb

Folosiţi în cantitate rezonabilă, aceşti sicativi, care reiau principiul vechilor sicativi ai pictorilor, sunt sicativi buni provoacă întărirea în profunzime, în adâncime, a materiilor picturale.

Au totuşi un defect important : folosiţi în proporţie prea mare, provoacă o înnegrire a culorilor.

În comerţ, sicativii pe bază de plumb sunt, în general, vânduţi sub numele de sicativ de Courtrai alb sau sicativ de Courtrai negru.

Sicativii pe bază de mangan şi de plumb

Aceşti sicativi atât de puternici care provoacă întărirea rapidă a peliculelor datează din sec. al XIX- lea. Având o reputaţie ce nu e fără

Defect (unii autori îl acuză de cele mai rele pagube), pot fi sicativi de bună calitate dacă sunt folosiți cu măsură.

În comerț sunt vânduți, cel mai des, sub numele de sicativi de Courtrai brun.

Sicativii pe bază de cobalt

Puțin cunoscuți de pictori, aceşti sicativi sunt foarte discutați. Eficienți, li se reproşează uneori că favorizează o uscare în suprafață a culorilor.

ACTIUNEA (PUNEREA ÎN OPERĂ A) SICATIVILOR

Sicativii pot provoca cele mai bune rezultate ca şi cele mai proaste.

Cele mai bune : folosiți în mod inteligent, adică în cantități convenabile, sicativii asigură culorilor o întărire rapidă şi echilibrată.

Cele mai rele : folosiți în cantități insuficiente sau prea mari, pot sta la baza a numeroase accidente. Culori prea slabe (sărace în sicativi se vor întări foarte încet şi vor risca astfel să se deslipească în timpul lucrului pictorului. Culori (amestecuri) prea bogate în sicativi ar putea prezenta reacții de colorare, fisuri şi chiar o "pojghiță" de suprafață datorată întăririi prea rapide a peliculei.

Trebuie ştiut că prea mult sicativ poate bloca un timp îndelungat uscarea peliculelor. Depăşită o anumită cantitate, sicativul poate deveni anti-sicativ. Trebuie, deci, să dozăm cu grijă sicativii.

Dozajul sicativilor adăugați materiilor picturale

Într-o manieră generală, cantitatea de sicativi amestecată cu o materie picturală nu trebuie să depăşească niciodată 5% din greutatea sa, sau altfel spus, nu se pot adăuga mai mult de 5g de sicativi la 100 g de materie picturală.

Cu ocazia frământării unor cantităţi importante de materii picturale, cantitatea cântărită nu constrânge foarte mult, în măsura în care ne gândim că nu va trebui reînnoită foarte des. Dar, în condiţiile de atelier, nu e deloc realist să ne gândim că vom putea cântări materiile picturale şi sicativii (mai ales dacă alegem, pentru a păstra pentru mai mult timp culorile în ulei, să adăugăm în ele sicativi pentru frământare pe măsură ce le folosim).

Vom fi deci, uneori, determinaţi să dozăm sicativii după o apreciere rapidă. Pentru a evita cele mai mari greşeli, trebuie ştiut că o picătură de sicativ corespunde cam la 2% din greutatea unei "uncii" de culori de mărimea unei cireşe.

Dozarea sicativilor este cu atât mai complicată încât, în principiu, ar trebui să fie proprie fiecărui pigment. Frământate cu anumiţi pigmenţi care au proprietăţi sicative, culorile cer puţin sicativ. Albul de plumb, de exemplu, va avea nevoie de puţin sicativ. După cum spune Watin, "*Nu puneţi deloc sicativ sau puneţi foarte puţin în nuanţele ce conţin alb de plumb sau ceruză pentru că cele două substanţe sunt, prin ele însele foarte puţin sicative ....*".

În schimb, frământate cu anumiţi pigmenţi ce sunt anti-sicativi precum negrul de fum, culorile vor trebui să primească o cantitate de sicativi superioară mediei.

Totuşi, doar fabricanţii de produse de arte frumoase au timpul şi mijloacele necesare pentru a efectua o dozare de sicativ specifică fiecărui pigment. În atelier, ne vom mulţumi să îmbogăţim foarte uşor în sicativi culorile ce au pigmenţi din familia negrului de calcinare şi să sărăcim în sicativi pigmenţii ce conţin plumb.

În funcţie de natura sicativului oprit, timpul de deschidere cui care dorim să lucrăm şi tehnica folosită (mai ales grosimea straturilor pe care le aşezăm), vom putea efectua dozări de sicativi foarte variate, numai să nu se depăşească plafonul de 5%.

De exemplu, se poate sugera următoarea dozare:

- Culori ce conţin pigmenţi pe bază de plumb 2%;
- Culori ce conţin pigmenţi fără proprietăţi sicative sau antisicative 3%;

- Culori ce conţin pigmenţi din familia negrurilor de calcinare** : 5%.

Dar, mai întâi de toate, experienţa personală ne va învăţa ce dozaje vor trebui reţinute.

Este oare interesant să sicativăm culorile în ulei din comerţ?

În mod normal nu. Aceste culori au făcut obiectul unei sicativări foarte de calitate pe care pictorii nu pot pretinde să o amelioreze. Totuşi, pentru anumite tehnici, putem dori să obţinem pelicule care să se întărească foarte repede. Se poate, în aceste cazuri, micşora timpul de deschidere a acestor materii picturale adăugându-le o cantitate foarte mică de sicativ : de la 1 la 2% pare o cantitate ce nu trebuie niciodată depăşită. Experienţa arată totuşi că stăpânirea unor cantităţi aşa de mici nu e una din cele mai uşoare şi ne putem îndrepta spre sicativi un pic speciali pentru o astfel de operaţie: mediile de întărire.

Sicativi aparte: mediile de întărire

Termenul de sicativ, în toată rigoarea ar trebui rezervat sărurilor metalice sau corpurilor bogate în săruri metalice care cresc întărirea peliculelor de ulei accelerând reacţiile lor de oxidare şi de reticulare. Uzual, tolerează totuşi să fie numite sicativi substanţele care măresc întărirea peliculelor de ulei printr-un alt mecanism. Aceste substanţe, ce sunt numite sicativi sau medii în funcţie de fabricanţi, sunt, în fapt, la frontiera acestor două materiale. Compuse din răşini naturale, din ulei, din solvant şi din sicativ, accelerează închegarea peliculelor de ulei prin sărurile metalice pe care le conţin, dar şi prin marea cantitate de răşină care le compune. Întărindu-se repede, acestă răşină contribuie la întărirea peliculei.

La jumătatea drumului, între medii şi sicativi, mediile de întărire sunt o soluţie interesantă pentru a micşora timpul de deschidere a

* Vezi în capitolul despre pigmenţi

**

materiilor picturale deja frământate şi sicativate. Putând fi folosiţi în cantităţi mai importante decât sicativii puri, sunt mai uşor de stăpânit decât aceştia din urmă.

Mediile de întărire cele mai celebre încă vândute în comerţ sunt sicativi de Harlem.

PIGMENȚII

Istoria omului este ea, în cele din urmă, altceva decât o tentativă mereu reînnoită pentru a cunoaşte, înțelege şi stăpâni lumea ce-l înconjoară? Că e prin mitologie, religie, ştiință sau artă, istoria colectivităților umane nu e ea oare subânțeleasă prin această căutare continuă de cunoaştere şi putere pe un spațiu, inițial, greu de explicat şi autonom?

În această perspectivă generală, istoria pigmenților e, fără îndoială, una din cele mai fascinante. A stăpâni culoarea… culoarea omniprezentă şi "omnipotentă": culoarea ce comandă această parte aşa de importantă a relației noastre cu lumea care sunt senzațiile vizuale, culoare ce permite toate minunățiile lumii vii … . Oare cum s-ar putea ca o astfel de preocupare să fie ea la fel de veche precum umanitatea? Şi cum oare ar fi putut ea să nu ofere omului ocazia să privească în jurul lui cu ochii atenți şi inteligenți ai celui ce caută?

Chiar şi studiul cel mai superficial al pigmenților permite să se sesizeze cu câtă îndârjire şi ingeniozitate omul a ştiut să exploreze natura pentru a-I smulge mijloacele de a stăpâni această culoare pe care o exaltă sub toate formele. N-a trebuit oare destulă voință şi acuitate de observare pentru a strivi calculii pe care-I dezvoltă vacile indiene ce se hrănesc cu frunze de manghier şi astfel să se obțină galbenul indian? Pentru a ne gândi să strivim aceste mici insecte care sunt coşenilele şi să se obțină astfel roşul carmin? Complexitatea preparării unor anumiți pigmenți, chiar foarte vechi, originea lor, adesea puțin evidentă, arată în orice moment că stăpânirea culorii a fost în toate epocile o preocupare profundă a civilizațiilor. Nu este, de altfel, remarcabil faptul că, dacă progresele din chimie au dat pictorilor destui pigmenți noi, artificiali şi apoi sintetici, de secole nici un alt nou pigment natural important n-a fost descoperit?

Istoria pigmenților nu e doar fascinantă doar prin observarea de către om a universului din jurul său al cărui martor este, ci prin amprenta umană puternică (importantă pe care o păstrează în ei pigmenții puțin mai vechi. Pictorii nu dispun/se folosesc nişte materii fără importanță, fără origine şi fără trecut, lipsite de sens, ci dimpotrivă. Şi fără îndoială nici UN alt material pictural nu demonstrează cu atâta forță acest adevăr.

Pigmenții gri din trecutul oamenilor, de mare şi mică istorie; albastrul egiptean care, după milenii, n-a pierdut nimic din luminozitatea sa amețitoare, purpura imperială a romanilor, care ducea la sacrificarea a sute de scoici Murex pentru colorarea doar a unei toge *, pigmenți magici, pigmenți tămăduitori, pigmenți otrăvitori ai alchimiştilor, pigmenți ce stau la originea tragediilor, cum este cazul, în mod evident, garantei în 1870**, pigmenți ce datează din cele mai vechi timpuri prin progresie misterioasă

precum bunul nume, faimos la timpul său ***. Răşina roşie folosită ca hemostatică (Sang-dragon) oripentul, singurele nume ale unor pigmenţi sunt mărturii ale unui trecut îndepărtat.

Pigmenţii pe bază de materii preţioase care adaugă fascinarea rarităţii şi preţului celei a istoriei şi a legendei : lapis lazuli ****, albul de argint *****, malachitul ******.

În sfârşit, pigmenţii, pe care totul, trecutul lor aproape întotdeauna îndepărtat şi misterios, originea lor geografică care nici acesta, adesea, nu diferă mult de trecut, care, uneori, n-a existat fără a reaminti alchimia*******, tinde să-I învăluie într-o anume poezie.

Ne vom mulţumi doar cu câteva repere succinte asupra istoriei, originii preparării şi proprietăţilor unui număr limitat de pigmenţi. Într-adevăr, a vorbi serios chiar şi numai de istoria pigmenţilor, ar fi necesară, fără îndoială, scrierea a mai multor cărţi. Suma considerabilă de informaţii de care dispunem asupra numărului foarte ridicat pe care pictorii I-au folosit de-a lungul istoriei impunea o astfel de alegere, mai ales în perspectiva unei lucrări ce se vrea, mai înainte de toate o lucrare practică.

Această prezentare rapidă care nu se va opri decât asupra pigmenţilor de azi cei mai cunoscuţi (şi care va lăsa de-o parte pigmenţii vechi cei mai interesanţi din punctul de vedere al pictorului), nu ar trebui să ne facă să uităm cât de mult pigmenţii aparţin primei meserii a pictorilor şi cât de mult au ştiut să-I ofer torţa şi chiar, am putea spune, magia substanţelor pe care istoria şi oamenii le-au încărcat de sens.

* Purpura, pigment foarte scump, era obţinută prin strivirea unei cantităţi importante dintr-o scoică, Murex-ul. Togile colorate cu purpură erau semn de demnitate regală.

** Pentru a diminua producţia de garantă, soldaţii francezi purtau, la sfârşitul secolului al XIX-lea, nişte pantaloni roşii minunaţi.

*** În secolul al XIX-lea a fost comercializată o culoare brună "brunul mumie", care avea la bază mumiile egiptene sfărâmate.

****Piatră semi-preţioasă, de un foarte frumos albastru, ce a stat la baza peruzei pentru mult timp.

***** Albul de argint, care e azi, uneori, sinonim cu albul de plumb, reprezentat pentru UN moment, albul realizat din măcinarea foiţelor de argint.

****** Piatră semi-preţioasă de un verde foarte frumos, care a fost uneori folosită ca pigment.

******* Astfel, de exemplu, o culoare destul de modernă precum albastrul de Prusia (apare în secolul al XVIII-lea) a fost la început prepararea într-un mod foarte empirică, din sânge uscat.

DIFERIŢII PIGMENŢI

A prezenta diferiții pigmenți folosiți de pictori punea mai multe probleme.

Pe de o parte, cum s-a spus deja, era necesar să se realizeze o selecție pentru a prezenta doar un număr rezonabil şi pentru a reține doar anumite date despre fiecare pigment, pentru că e imposibil să se prezinte toate informațiile. Un anume "despotism" era inevitabil pentru o astfel de prezentare.

Pe de altă parte, pigmenții nu au întotdeauna un comportament identic care nu ar fi influențat de mediul lor, cum ar putea să ne facă să vedem prea multe lucrări despre tehnicile picturale. De exemplu, amestecat cu lipici de piele, peruzeaua naturală* se comportă bine; dimpotrivă, amestecat cu un liant pe bază de ulei un pic acid, se degradează foarte repede; albul Saint Jean**, amestecat cu un liant pe bază de apă, produce un pigment mediu, în timp ce efectul său colorat este aproape inexistent (e aproape transparent) atunci când e amestecat/frământat cu ulei. Există deci câteva artificii pentru a vorbi doar de pigmenți, ca şi cum ei n-ar interacționa cu substanțele cu care sunt amestecați.

Totuşi, ar fi greşit să spunem că e imposibil să vorbim dor de pigmenți fără a lua în considerare sfera în care sunt puşi în acțiune. Putem spune că, în general, proprietățile lor rămân, în mare măsură, aceleaşi cu diferiții lianți. Nu e nefondat să se prezinte diferiții pigmenți singuri. Important e să nu ne înşelăm asupra valorii acestei prezentări: proprietățile diferiților pigmenți vor trebui să fie considerate drept tendințe care, cu anumiți lianți, pot să se modifice, şi nu drept nişte proprietăți de neatins.

În sfârşit, şi asta va întări ce a fost deja spus, nu putem vorbi de pigment în sine, invariant. Fiecare pigment face obiectul unei preparări ce poate fi realizată prin diferite căi şi cu mai mult sau mai puțin succes de către fabricanți. În funcție de prepararea sa o aceeaşi categorie de pigment va putea prezenta proprietăți variabile. Astfel, există mai multe tipuri de roşu aprins care corespund unor preparări diferite.

* lapislazuli

** numele cretei, atunci când este folosită ca pigment.

Aceste ultime două remarci explică, fără îndoială, faptul că uneori găsim în texte aprecieri foarte diferite despre acelaşi pigment. Unii autori dezaprobă în mod absolut un pigment pe care alții îl recomandă puternic. Şi pentru a încheia, comportamentul unor pigmenți, asupra cărora pictorii şi-au exprimat părerile cele mai contradictorii, rămâne misterios.

PREZENTAREA DIFERITILOR PIGMENȚI

Trei parametri importanți ce vor fi evocați odată cu studiul pigmenților, trebuie de-acum bine definiți: puterea de acoperire, puterea de colorare şi rezistența la lumină.

Puterea de acoperire

E capacitatea unui pigment de a acoperi o culoare peste care este pus. Cu cât puterea de acoperire a unui pigment e mai ridicată, cu atât culoarea va fi mai acoperită. În orice caz, nu ar trebui să vorbim decât de puterea de acoperire a unui pigment frământat într-un liant, liantul influențând puterea de acoperire a pigmenților singuri, ceea ce ascunde uneori surprize. Putem astfel să ne amintim de albul de Saint Jean: în mod mediu acoperă cu anumiți lianți pe bază de apă şi e complet transparent cu ulei. Trebuie să repetăm deci ce s-a spus deja: Proprietățile pigmenților singuri vor fi considerate nişte tendințe. Pigmenții puțin acoperitori vor fi considerați transparenți.

Puterea de colorare

Este “forța” pigmentului într-un amestec sau, altfel spus, capacitatea sa de “a-şi lua partea ce i se cuvine”. Anumiți pigmenți sunt din acest punct de vedere reductibili, astfel, câteva picături de roşu de muşcată într-un amestec îl vor conduce într-un mod foarte puternic spre roşu, chiar dacă proporția de roşu e neglijabilă în comparație cu cea a celorlalți componenți ai amestecului. Se vorbeşte, în legătură cu aceşti pigmenți cu putere de colorare reductibilă, de pigmenți de "invadează” pictura. Şi iată de ce expresia nu e greşit aleasă: nu e rar faptul că, prost stăpâniți, pigmenții cu putere de colorare foarte ridicată, invadează pur şi simplu UN tablou. Trebuie remarcat şi în acest caz că trebuie făcută diferența între pigmentul singur şi cel frământat. Nu pentru că liantul modifică puterea de colorare a pigmentului, dar pentru că, aproape întotdeauna fabricanții au grijă,

adăugându-le şarje, să neutralizeze pigmenţii a căror "forţă de caracter" o ridică prea mult peste cea a partenerilor lor.

Rezistenţa la lumină

Nimic nu e mai dezagreabil pentru un pictor să vadă după câţiva ani (chiar câteva luni în cele mai grave cazuri) una din picturile sale "pălind" pentru că anumite culori se schimbă, şi dispar chiar. Se înţelege că rezistenţa la lumină va fi un criteriu de alegere forte important. Fabricanţii de pigmenţi distribuie în acest scop fişe de semnalare/informare ce indică rezistenţa lor la lumină. Totuşi, nu putem spune că aceste fişe sunt suficiente pentru a cunoaşte soliditatea diferiţilor pigmenţi. Experienţa arată că trebuie, încă odată, făcută diferenţa între pigmenţii singuri şi pigmenţii în situaţie, adică aşa cum sunt ei folosiţi pentru tablouri. Experienţa arată şi că etapele de degradare a pigmenţilor sunt adesea destul de complexe şi din nefericire puţin cunoscuţi. Mulţi pigmenţi fac unanimitatea în ceea ce priveşte rezistenţa lor la lumină, dar constituie prea mult obiectul discuţiilor în acestă privinţă. Fără îndoială, acesta se datorează varietăţii reale a comportamentelor lor: pur, frământat cu ulei, UN astfel de pigment va fi foarte rezistent; dimpotrivă, în amestec, tot frământat cu ulei, se va evapora repede; frământat cu lipici de piele, va suporta bile amestecurile, dar se va degrada la lumină, etc. Această complexitate de reacţii la lumină a câtorva pigmenţi explică faptul că unii, cuprinzând şi pigmenţii destul de vechi, sunt întotdeauna foarte controversaţi şi că trebuie prezentaţi fără a cunoaşte bine rezistenţa lor la lumină (trebuie reamintit că varietatea preparărilor posibile pentru un acelaşi pigment complică şi mai mult acestă problemă).

Fişa de informare a diferiţilor pigmenţi

Compoziţia, proprietăţile cele mai importante (rezistenţa la lumină, comportamentul în amestecuri, puterea de acoperire, puterea de colorare, foxicitatea) şi preţul fiecărui pigment vor fi astfel prezentate:

	REZISTENȚA LA LUMINĂ
****	Excelentă
***	Bună
**	Medie
*	Nepersistentă

	PREȚ		
1	Afacere foarte bună		
2	Afacere bună		
3	Preț mediu	P	poate pune probleme în amestecuri
4	Destul de scump	T	transparent
5	Scump	C	putere de colorare foarte ridicată
6	Foarte scump	X	toxic

COMPORTAMENTUL PIGMENTILOR ÎN AMESTECURI

Probleme de compatibilitate

Sulfuri, oxizi plumb, mercur, cadmiu, fier, etc., diferiții pigmenți atunci când sunt aplicați pe tablou scot în evidență UN mare număr de principii şi substanțe/corpuri chimice. Cum se vor comporta aceştia față de ceilalți?

În teorie, această întrebare ar trebui să rămână fără răspuns. Este într-adevăr imposibil să se ia în calcul multiplele combinații posibile între diferiții pigmenți (dacă reținem, de exemplu, ipoteza amestecului a trei pigmenți lianți/ aleşi diferiți de pe o paletă ce conține doar 20 de pigmenți, obținem deja cifra considerabilă de 6840 de combinații posibile. În practică, experiența pictorilor arată că, în ansamblu, diferiții pigmenți se tolerează bine unii pe alții şi că înainte de toate o singură categorie importantă de amestecuri trebuie evitată: amestecul de pigmenți pe bază de plumb şi de pigmenți pe bază de sulf. Acest amestec va duce la formarea sulfurii de plumb care va înnegri culorile.

Vom reține deci această regulă foarte importantă în ce privește compatibilitatea pigmenților : *să nu se amestece niciodată pigmenți pe bază de plumb cu pigmenți pe bază de sulf.* Pentru acest motiv pigmenții pe bază de plumb şi cei pe bază de sulf vor purta mențiunea P.

Există oare şi alte amestecuri de evitat?

Meseria pictorilor nu e foarte clară în acest punct. Mai mulți autori notează că un anume pigment decolorează un anume alt pigment, că un anume amestec se va înnegri, că un altul se va deschide, etc., dar aceste remarci sunt, înainte de toate, personale. Dacă punem de-o parte problema amestecurilor plumb / sulf, care face unanimitate, sunt amestecuri adesea diferite pe care tratatele le identifică drept a fi evitate.

Aceste contradicții sunt totuşi poate doar aparente. Fără îndoială că suportul acestor observații trebuie căutat în însăşi natura reacțiilor de degradare a pigmenților, observații ce par proprii pentru fiecare pictor. Fenomene lente şi complexe pe care le putem imagina ca inhibate sau favorizate de către factori foarte fini: concentrarea diferiților pigmenți prezenți, natura sau aciditatea liantului, prezența sau nu a sicativului, etc., degradările pigmenților în amestecuri par înainte de toate, în afară de amestecul plumb / sulf, a fi cazuri particulare unde hazardul are rolul său.

Se pare, în concluzie, că trebuie spus că o singură mare categorie de amestecuri e de evitat, amestecul plumb / sulf; că în ansamblu, celelalte amestecuri se comportă bine, dar că pictorii nu sunt mereu la "adăpost", mărturii fiind observațiile din tratate, de reacțiile speciale de degradare a pigmenților unui amestec. Până acum nici una din aceste reacții nu pare a fi căpătat un caracter destul de sistematic pentru a fi inclusă în meseria pictorilor. Poate că această muncă de observare mai trebuie continuată în cea ce privește unele reacții.

Pigmenții tradiționali

ALBURILE

ALBUL DE PLUMB *** 3 P X Hidrocarbonat de plumb.

; rezistența la lumină: bună ; preț: mediu;

P = poate pune probleme în amestecuri; T = transparent.

"Albul de plumb……e fără îndoială cel mai frumos alb de care se poate servi pictorul."

Watin

Numit şi ceruză sau alb de argint, albul de plumb e fără îndoială unul din cei mai vechi pigmenți folosiți de pictori. Vitruviu deja în primul secol înainte de I. C., descrie fabricarea sa care se făcea atunci expunând plăci de plumb acțiunii combinate a oțetului şi a curpenului de viță de vie. Menționat în toate tratatele, folosit de toți pictorii din toate epocile, albul de plumb a putut să arate foarte bine calitățile sale. De un alb frumos, acoperitor, rezistent la lumină, are avantajul foarte prețios de a da, amestecat cu lianți pe bază de ulei, pelicule foarte solide şi suple care se usucă repede (pentru că, nu trebuie uitat, plumbul e un bun sicativ al uleiurilor) şi care se păstrează în timp foarte bine. Trebuie amintite două probleme: ca orice pigment pe bază de plumb, înnegresc în contact cu compuşi de sulf, fie că provin din atmosferă sau alți pigmenți, şi posedă o toxicitate ridicată.

ALB DE ZINC *** 3 oxid de zinc.

Rezistența la lumină: bună ;preț: mediu; Cunoscut ca pigment al pictorilor din sec. XVIII, se pare că albul de zinc nu intră în uz curent decât din a doua parte a sec. XIV, dată la care fabricarea sa industrială devine o realitate. De un alb frumos, el are o putere de acoperire medie ce nu poate fi mereu satisfăcătoare. Are o reputație foarte proastă în domeniul picturilor în ulei. Nu am putea aminti toți autorii ce nu sfătuiesc folosirea sa. Mulți îi reproşează de a fi antisicativ şi de a da pelicule ce crapă foarte repede.

ALB DE TITAN **** 4 dioxid de titan

Rezistență la lumină: excelentă; destul de scump. Apărut chiar la începutul secolului, albul de titan sa impus repede ca unul din alburile cele mai folosite de pictori. Ceea ce se explică uşor: de un alb frumos, ducând uneori spre galben, foarte acoperitor, foarte rezistent la lumină, este un pigment neutru care nu interacționează nici cu liantul nici cu alți pigmenți. Albul de titan e fără îndoială unul din cele mai bune exemple de pigment foarte performant şi ce nu face probleme.

ROŞURILE

VERMILLONUL *** a ** 4 P X C Sulfura de mercur.

Rezistenţă la lumină: de la bună spre medie, preţ: destul de scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic; putere de colorare foarte ridicată ; sulfură de mercur.

Pigment foarte vechi a cărui urmă apare deja în antichitate, vermillonul (roşu aprins) e numit uneori cinabru. O folosire riguroasă a termenilor ar însemna să fie numit cinabru, sulfură de mercur natural, şi roşu aprins, sulfura de mercur artificial.

"Cinabrul .... Deosebim două feluri, primul se găseşte în minele de mercur, şi al doilea se compune amestecând mercur cu sulf,.... unii îl numesc vermillon."

Watin

De un roşu aprins şi proaspăt, vermillonul e un pigment ce rămâne destul de discutat. Marea sa strălucire şi puterea sa mare de colorare sunt diferit apreciate şi I se reproşează de către unii că e puţin rezistent la lumină, mai ales că se înnegreşte pe parcursul timpului. În definitiv, se pare că în funcţie de prepararea lor, diversele varietăţi de (chinovar) vermillon pot fi calităţi foarte diferite şi că cele mai bune sunt pigmenţii a căror rezistenţă la lumină e foarte satisfăcătoare. Ca toţi pigmenţii pe bază de sulf, (chinovarul) vermillonul nu trebuie pus în contact cu pigmenţi ce conţin plumb, altfel se înnegreşte.

CARMINUL * 3 Cârmâz

Rezistenţă la lumină : nepersistentă; preţ mediu; cârmâz.

De un roşu foarte frumos, aprins şi luminos, carminu-l e obţinut prin strivirea unor mici insecte, cârmâzul. Acest pigment agreabil este, din păcate, la fel de nepersistent ca şi frumos. Roşul său se duce spre purpură e greu de înlocuit pe paletă cu UN alt roşu la fel de solid (puternic).

GARANŢA ** 4 C Alizarină.

Rezistenţă la lumină :medie; destul de scump; putere de colorare foarte ridicată; Alizarină.

Roşu superb şi generos, acoperitor şi având o mare putere de colorare, lacul de roibă (garanţă) este obţinut extrăgând din rădăcinile de garanţă (plantă cățărătoare ce se găseşte în sud) o substanţă roşie numită alizarină. Acest pigment e şi el, din păcate, la fel de nepersistent precum minunat.

ROŞURILE DE MARS (MARTIE)

Rezistenţă la lumină: excelentă; afacere bună; seschioxid de fier.

Uneori numite roşuri engleze, roşurile de Martie (e de preferat să se vorbească de aceşti pigmenţi la plural pentru că există o mare varietate de tonuri) sunt, în mod curios, pigmenţi ce au dispărut de pe paleta pictorilor. Sunt, într-adevăr, pigmenţi foarte interesanţi: solizi, cu putere de acoperire convenabilă, compatibili cu lianţi şi ceilalţi pigmenţi, şi ce nu strică deloc, o afacere bună (merge bine). Nu se explica dispariţia sa. Lipsa de strălucire (vivacitate explică poate acest fenomen care se atribuie în mare parte şi necunoaşterii pigmenţilor pe care puţini fabricanţi îi propun.

ROŞURILE DE CADMIU *** 6 P X Selenio - sulfură de cadmiu.

Rezistenţă la lumină :bună; foarte scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic.

Apăruţi la începutul secolului, aceşti pigmenţi sunt roşuri foarte interesante. Pigmenţi cu nuanţe vii şi strălucitoare, au o bună putere de acoperire, sunt rezistenţi la lumină, cadmiurile prezintă multe avantaje pe care le moderează totuşi preţul lor ridicat şi o anume toxicitate care trebuie să ducă la folosirea lor cu anumite precauţii. După unii fabricanţi, rezistenţa lor la lumină, care e mereu considerată ca fiind excelentă, ar trebui puţin reconsiderată: în unele amestecuri cadmiurile nu ar manifesta soliditatea pe care am putea-o aştepta de la pigmenţi ce dispun de o reputaţie de inalterabilitate aşa de bună.

Ca toţi pigmenţii ce conţin sulf nu trebuie puşi în contact cu pigmenţi ce conţin plumbfer.

ORANJURILE

ORANJURILE DE CADMIU *** 5 P X Selenio- sulfură de cadmiu.

Foarte apropiați de roşurile de cadmiu, oranjurile de cadmiu au în mod sensibil, aceleaşi proprietăți: prospețime a tonurilor, putere de acoperire ridicată, bună rezistență la lumină (unii fabricanți le reproşează, totuşi, ca şi roşurilor de cadmiu, de a fi mai puțin solizi, în amestec, decât se spune), toxicitate, preț ridicat.

ORANJURILE DE MARS (MARTIE) **** 2 Seschioxid de fier

Rezistență la lumină: excelentă; afacere bună.

Oranjurile puțin stinse, dar având totuşi nuanțe foarte fine, oranjurile de mars prezintă proprietăți comune pentru toate culorile de mars: o putere de acoperire satisfăcătoare, o foarte bună rezistență la lumină, UN comportament fără probleme şi preț puțin ridicat. Ca toate culorile de Mars, aceste oranjuri ar merita să fie mai cunoscute.

GALBENURILE

GALBENUL DE NAPOLI *** 5 P X Antimoniat de plumb /Sulfat de var.

Rezistență la lumină: bună; scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic.

Nu se ştie exact epoca în care acest pigment apare pe paleta pictorilor. De un galben foarte frumos şi viu, prezintă o soliditate convenabilă la lumină, precum şi o bună putere de acoperire. Are o particularitate curioasă foarte importantă: nu trebuie pus niciodată în contact cu ustensile sau pigmenți ce conțin fier, altfel se degradează repede. Are mai mult decât atât, limitele pigmenților pe bază de plumb.

GALBENURILE DE CROM * 3 P X Cromat de plumb.

Rezistență la lumină :Nepersistentă; preț mediu; poate pune probleme în amestecuri; toxic

Apărute la începutul secolului, aceste galbenuri în culori strălucitoare au o reputație foarte proastă în pictură. Această reputație e justificată: foarte nepersistente, galbenurile de crom pot dezacorda foarte grav un tablou.

GALBENURILE DE CADMIU **** 5 P X Sulfură de cadmiu.

Rezistenţă la lumină: excelentă; scump; poate pune probleme în amestecuri; toxic.

Aceste galbenuri au proprietăţi specifice culorilor pe bază de cadmiu: strălucire şi prospeţime a tonurilor, rezistenţă bună la lumină (în acest punct, ideea în cea ce priveşte comportamentul cadmiurilor în anumite amestecuri e menţionată de unii fabricanţi, cadmiurile galben deschis au reputaţia mai puternică de a fi mai puţin solide decât ceilalţi pigmenţi pe bază de cadmiu), incompabilitate cu plumbul şi preţ ridicat.

GALBENURILE DE MARS **** 2 Seschioxid de fier.

Rezistenţă la lumină: excelentă; afacere bună.

Ca toate culorile de Mars, galbenurile de Mars sunt culori ce ar merita să fie mai cunoscute. Foarte rezistente la lumină, compatibile cu ansamblul de lianţi şi pigmenţi, afacere foarte bună, aceste galbenuri, cărora le-am putea reproşa, cel mult, o lipsă de strălucire, sunt ca şi celelalte culori de Mars, în mod curios puţin folosite de pictori.

OCRURILE GALBENE **** 1 Oxid de fier natural.

Rezistenţă la lumină: excelentă; afacere foarte bună.

Aceşti pigmenţi simpli, rezistenţi şi afacere foarte bună ca preţ, pe bază de argile (la timpul lor, ocrurile pe bază de argile de Berry au avut faima lor) nu ar trebui neglijate. Dacă lipsa lor de strălucire nu fac din ele “soliste strălucitoare”, aceste galbenuri deţin interesul lor ca pigmenţi de sprijin / de completare sau pentru tonurile lor (frînte) rupte.

VERZURILE

PĂMÎNT VERDE **** 1 T Amestecuri de diferiţi oxizi minerali.

Rezistenţă la lumină: excelentă; afacere foarte bună; transparent.

Acest pigment foarte vechi pe bază de argilă naturală poate fi apreciat diferit de pictori. De un verde slab şi fără strălucire, transparent, are avantajul unui preţ foarte mic, de o mare rezistenţă la lumină, precum şi o totală compatibilitate cu ansamblul de lianţi şi de pigmenţi.

VERDE SMARALD **** 4 X Oxid de crom hidratat.

Rezistență la lumină:excelentă; destul de scump; toxic.

Numit uneori şi verde Guignet, verdele de crom e fără îndoială, un verde dintre cei mai interesanți de care dispun pictorii. De o culoare foarte vie, acest pigment modern (intră în uz curent la sfârşitul sec. XIX) îmbină o rezistență bună la lumină cu o compatibilitate bună cu ansamblul de lianți şi de pigmenți. Unii pictori îi reproşează o putere de acoperire scăzută, precum şi o relativă lipsă de ductilitate / suplețe atunci când e frământat (amestecat) cu ulei.

VERDELE OXID DE CROM **** 4 X Oxid de crom.

Rezistență la lumină: excelentă; destul de scump; toxic.

Destul de apropiat de verdele smarald, acest verde împarte cu acesta privilegiile unei bune rezistențe la lumină şi a unei bune compatibilități. Se diferențiază adesea de verdele smarald printr-o culoare mai puțin strălucitoare.

VERDELE VERONEZ ** 3 X Aceto-arseniat de aramă

Numit verde de Schweinfurth, verdele veronez ce apare pe paleta pictorilor în secolul al XIX-lea, rămâne încă destul de folosit, deşi calitățile sale sunt foarte mediocre. Foarte toxic, puțin rezistent la lumină, acest pigment nu prezintă un foarte mare interes.

ALBASTRURILE

ALBASTRUL ULTRAMARIN *** a ** 3 PX

Rezistența la lumină : bună spre medie; preț mediu; poate pune probleme în amestecuri; toxic

La origine era numit ultramarin, un pigment albastru obținut datorită sfărmării unei pietre semiprețioase de un albastru deosebit: lapis lazuli. În 1828, a fost inventat de către chimiştii Guimet şi Gmelin un albastru al cărui tonalitate era foarte apropiată de cea a lapis lazulit-ului.

Succesul acestui pigment a fost imediat recunoscut şi înlocuit foarte repede, asfel că ia şi numele ca pigment, lapis lazulit-ul, a cărui raritate şi preţ erau din ce în ce mai greu de suportat de pictori.

Pentru a distinge bine aceşti doi pigmenţi diferiţi ce se ascund sub aceeaşi denumire, se folosesc uneori expresiile de ceruză naturală pentru a vorbi de pigment pe bază de lapis lazuli şi de ceruza sintetică pentru a vorbi de pigmentul inventat de Guimet şi Gmelin. Acesta din urmă (atunci când vom vorbi de ceruză, nu vom vorbi decât de cea sintetică, lapis lazulit-ul nu mai e deloc folosit), deşi are un anumit trecut rămâne destul de discutat: de un albastru frumos şi luminos, e apreciat diferit de pictori. Unii în consideră ca rezistent la lumină şi fiabil în amestecuri şi alţii ca puţin rezistent şi susceptibil de a pune probleme în unele amestecuri. Ne putem gândi că în complexitatea procedeelor de preparare a acestui pigment destul de elaborat, pot interveni foarte bine variaţii şi nu este poate străină acestor aprecieri contradictorii.

ALBASTRU DE PRUSIA *** a ** P C X Ferocianură de fier

Rezistenţă la lumină bună, spre medie; preţ mediu, poate pune probleme în amestecuri; putere de colorare foarte ridicată; toxic.

De un albastru negru (închis) şi profund, albastrul de Prusia, un pigment apreciat şi el diferit de pictori (deşi nu e un nou apărut, devine de uz curent în secolul al XIX-lea). Cu o bună rezistenţă la lumină, având o putere de colorare marcată şi o putere de acoperire satisfăcătoare, albastrul de Prusia s-ar comporta rău în unele amestecuri. Are şi o particularitate ce trebuie cunoscută: se frământă greu cu uleiul.

ALBASTRUL DE COBALT **** 4 X Aluminat de cobalt

Rezistenţă la lumină: excelentă; destul de scump; toxic.

Acest vechi albastru al pictorilor, numit sticlă colorată în albastrul de oxid de cobalt, are numeroase calităţi: o mare vivacitate a tonului, o excelentă rezistenţă la lumină, şi un comportament fără probleme faţă de lianţi şi faţă de ceilalţi pigmenţi.

ALBASTRUL DE CERULEUM **** 5 X Stanat de cobalt

Rezistența la lumină : excelentă, scump, toxic.

De un albastru frumos şi lucios ce duce puțin spre verde, Ceruleum-ul este un pigment modern, foarte plăcut. Rezistent la lumină, nu pune probleme în amestecuri, oferă, printre altele, avantajele unei bune puteri de acoperire şi a unei puteri de colorare medie ce se adaptează foarte bine în toate situațiile.

VIOLETURILE

VIOLETUL DE COBALT *** a ** 6 P ? X

Deschis : Arseinat de cobalt; Închis : fosfat de cobalt

Rezistență la lumină : bună spre medie; foarte scump, poate pune probleme în amestecuri; toxic.

De un violet viu şi plăcut, acest pigment modern rămâne destul de discutat. Unii autori îl consideră ca foarte rezistent la lumină, alții îi reproşează că se degradează destul de repede în amestecuri.

VIOLETUL DE MAGNEZIU **** 6 X Fosfat de magneziu

Rezistență la lumină : excelentă; foarte scump; toxic.

Având o foarte bună rezistență la lumină, o putere ridicată de acoperire, violetul de magneziu este un pigment modern apreciabil. I se pot reproşa totuşi, nuanțe uneori palide.

BRUNURILE

ARGILELE

"Ajuns într-o mică vâlcea cu o grotă sălbatică, am scrijelit grota cu o ustensilă şi am văzut diverse şuviţe de culori precum ocrul, sinopia obscură şi deschisă, azurul** şi albul, lucru ce a fost pentru mine cel mai mare miracol, acela de a găsi alb în filon de pământ. Mai era în acelaşi loc şi UN filon de culoare neagră. Aceste culori apăreau în acest loc ca o cicatrice pe chipul unui bărbat sau al unei femei.*

Să ne întoarcem la culoarea de ocru. Scobeam filonul acestei culori şi jur că niciodată nu am văzut o culoare mai frumoasă şi mai perfectă…, niciodată o culoare mai bună ca acest ocru n-a existat."

Cennino Cennini, *Cartea despre artă*, 1437

Pigmenţi simpli, cel mai adesea rezistenţi la lumină, afacere foarte bună, argilele de care înaintaşii s-au folosit mult păstrează şi azi un anumit interes. Colorate natural, prin oxizi metalici foarte variaţi, oferă o paletă foarte întinsă de brunuri care duc atât spre galben cât şi spre ocruri galbene, cât şi spre roşcaturile de argile de Pouzzoles şi verdele argilelor verzi.

Compuse, în mod normal, numai din pământuri mai mult sau mai puţin argiloase, argilele ar trebui să fie pigmenţi fără probleme sau oricum numai aceea a unei puternice solidificări a liantului*** care face frământarea lor delicată.

Unele argile pot conţine totuşi o mai mare sau mai mică proporţie de bitum**** sau de alte substanţe ce pot face folosirea lor

* Roşul

** Albastru

*** A se vedea frământarea culorilor

**** Bitumul este un puternic antisicativ la uleiurilor

periculoasă. Astfel, argilele de Cassel au fost la un moment dat identificate de pictori ca argile de evitat pentru lucru: foarte bogate în bitum, stăteau la baza a numeroase accidente. Argilele de Umbria şi de Cologne au fost şi ele foarte vitrificate.

Unele argile trebuie, deci, evitate uneori. Problema e că ştim care.

Epoca în care o argilă provenea dintr-un loc de extracţie pe care pictorul o putea identifica graţie numelui pigmentului (de exemplu argila numită de Cologne provenea din Cologne, argila de pământ negru de Ombre, de Umbria, etc.) e departe. Azi, numele argilelor nu se referă decât la

culorile lor şi nu, ca altă dată, la pământuri precise a căror proprietăţi le putem cunoaşte cât de cât.

Cum să considerăm argilele, despre care, a priori, nu ştim nimic? Şi dacă pictorul identifică o argilă ca periculoasă sau interesantă, ce garanţie are el că anul viitor, sub acelaşi nume, nu se va vinde o argilă diferită? Albastrul de cobalt, oricare ar fi calitatea preparării sale, va fi mereu un aluminat de cobalt, dar ce este oare argila zisă de Siena?

În ceea ce priveşte argilele, pictorii nu au altă alegere decât aceea de a se încrede în fabricanţi, sperând că aceştia au realizat o relaţie riguroasă a argilelor pe care le propun.

BRUNURILE DE MARS **** 2 Sesquioxid de fier

Rezistenţă la lumină : excelentă; afacere bună.

Aceste brunuri nu trezesc întodeauna entuziasm prea mare. De un cafeniu închis, fără strălucire, n-au nici forţa nici "libertatea" multor altor brunuri. Dar, încă odată, ca toate culorile de Mars, sunt pigmenţi foarte plăcuţi pe care pictorii ar fi obligaţi să-I cunoască: rezistenţi, nu scumpi, nu pun niciodată probleme şi nu sunt toxici.

NEGRURILE

NEGRURILE DE CALCINARE **** 1 Carbonul

Rezistenţa la lumină : excelentă; afacere foarte bună.

Un număr mare de negruri sunt folosite în pictură. Aproape toate se bazează pe acelaşi principiu: sunt obţinute prin calcinarea substanţelor bogate în carbon. Cu o excelentă rezistenţă la lumină, compatibile cu toate celelalte substanţe din pictură, foarte ieftine, negrurile de calcinare, ce figurează printre primii pigmenţi folosiţi de om, sunt

pigmenți aproape mereu agreabili (doar câteva rare varietăți de negru de fum, afacere foarte bună, ar fi de respins).

În funcție de substanțele lor de origine, pe care le indică al lor calificativ (negrul de piersică provine din combustia sâmburilor de piersică, negrul de os din calcinarea oaselor, etc.), diferitele negruri vor avea nuanțe mai mult sau mai puțin calde sau reci. De aceea e interesant a se avea mai multe negruri de calcinare diferite.

Multe negruri de calcinare sunt antisicativi. Putem să ne amintim, în ceea ce le priveşte, ce spunea Watin : "Negrurile sunt (greu) de uscat…"

În timpul frământării vor trebui sicativate puternic.

Principalele negruri de calcinare sunt: negrul de fildeş, negrul de fum, negrul de piersică, negrul de viță-de-vie.

NEGRUL DE MARS **** 2 Sesquioxid de fier

Rezistența la lumină : excelentă; afacere bună.

Acest ultim membru al familiei de culori de Mars nu deține surprize: foarte rezistent la lumină, puțin costisitor, are un comportament conciliant, obişnuit culorilor de Mars.

Noii pigmenți

În anii de după război, paleta pictorilor s-a îmbogățit cu noi pigmenți: pigmenții sintetici. Aceşti pigmenți, cărora fabricanții de produse de arte frumoase le dau, uneori, nume inventate de ei, pot lăsa perplecşi mai mult de un pictor.

Perplecşi, pentru că aceşti pigmenți sunt noi veniți.

Dar mai ales, pentru că, spre deosebire de pigmenţii tradiţionali sunt tot atâţia "indivizi" precişi şi relativ bine definiţi, aceşti pigmenţi noi sunt mai mult "familii de pigmenţi" decât pigmenţi izolaţi.

Astfel, sub numele de galben de Hansa, pictorul poate avea de a face cu foarte numeroşi pigmenţi rezultaţi din cuplarea (termen consacrat) de diazoţi de amine nitrate cu acetilacetaldehide: combinaţii de p-cloro-o-nitranilină şi de o-cloroacetilacetanilidă, combinaţii o-nitranilină şi de acetilacetanilidă, etc.

Fabricanţii de produse de arte frumoase, recurgând la diferiţii reprezentanţi ai unei aceleiaşi familii a acestor pigmenţi sintetici şi dându-le uneori numele ce sunt proprii nuanţatorului lor, e foarte greu pentru pictori să cunoască aceşti noi pigmenţi.

Intr-adevăr, dacă ar dori să folosească anumiţi pigmenţi sintetici, având o bună idee despre proprietăţile lor, pictorii nu pot decât să recurgă la aceeaşi pigmenţi ai unui fabricant dat (două galbenuri Hansa de la doi nuanţatori diferiţi vor putea avea proprietăţi foarte îndepărtate) şi să câştige o bună cunoaştere prin propria experienţă. Complexitatea familiilor de substanţe puse în joc, numărul lor mare de reprezentanţi, problemele de denumire pe care le ridică pigmenţii sintetici astfel încât nu putem da pictorilor înainte o bună cunoaştere a acestor pigmenţi.

FRĂMÂNTAREA CULORILOR

" Pentru a ajunge la toată strălucirea artei pas cu pas, se ajunge la măcinarea culorilor…."

Cennino Cennini

Strălucirea artei … Fără îndoială că nici o altă operaţie decât frământarea culorilor sau, altfel spus, prepararea materiilor picturale, nu arată la fel de mult cât poate fi de creatoare şi virtuoasă munca pictorilor.

De câtă atenţie şi pricepere are nevoie pictorul pentru a fi propriul creator al materiilor sale picturale? Dibăcie ce se transmite din generaţie în generaţie, cunoştinţe ce se desăvârşesc cu timpul, muncă lentă şi minuţioasă privire atentă şi inteligentă asupra materiei pe cale să se nască, e uşor de ghicit ce efort, din partea pictorului, presupune prepararea culorilor în atelier şi cât se emancipează prin frământarea culorilor, munca pictorilor faţă de artizanat pentru a se apropia de artă.

Ce mai este azi din acea fabricaţie a vopselelor în atelier practicată altă dată de pictori?

Pentru aceste motive, fără îndoială, mai ales economice (a-ţi pregăti tu însuţi culorile e o economie importantă), mulţi pictori frământă ei înşişi culorile. Putem spune, deci, că această operaţie, care e destul de răspândită în cercul pictorilor, a rămas destul de cunoscută şi de practicată.

Însă, nu rămâne nimic. Dimpotrivă, printr-un paradox curios, frământarea culorilor, care era altă dată prima operaţie a profesiei de pictor datorită căreia erau iniţiaţi tinerii ucenici, este azi foarte puţin cunoscută. În aşa măsură încât nu se exagerează când se spune că numeroşi sunt pictorii ce se înşeală asupra sensului frământării culorilor. În realitate, cel mai neexperimentat ucenic din Evul Mediu care ar vedea un pictor contemporan frământând culorile, ar fi foarte mirat de ceea ce acesta din urmă înţelege prin frământarea culorilor.

Cum frământă culorile pictorii de azi?

Mulţi o fac amestecând cu pensonul pe paleta lor, de-a lungul lucrului şi pe măsura nevoilor lor, lianţi şi pigmenţi. Unii pictori, mult mai conştiincioşi sau care au nevoie de mari cantităţi de materii picturale, nu amestecă lianţii şi pigmenţii lor pe paletă, ci pe o placă dură destinată acestui lucru, fie cu UN cuţit, fie cu o moletă de frământat. În ansamblu, toţi se mulţumesc cu UN amestec rapid şi sumar al lianţilor şi pigmenţilor.

De ce să facă mai mult?

Întrebaţi în acestă privinţă, aproape toţi pictorii răspund că, altă dată fabricarea vopselelor se numea frământarea culorilor pentru că pictorii atunci când amestecau lianţii şi pigmenţii lor trebuiau să frământe şi să

concaseze pigmenţi prea grosolani pe care-I aveau la dispoziţie, această operaţie nu mai e de actualitate, pigmenţii moderni sunt destul de fini pentru a nu mai necesita un oarecare afânaj. Pentru că pigmenţii moderni sunt foarte fini, nu li se mai pare necesar să frământe îndelung culorile aşa ca altă dată. Un simplu amestec de câteva minute li se pare suficient pentru a obţine materii picturale foarte convenabile. Expresia "a frământa culorile" nu li se pare decât o rămăşiţă a epocii în care pictorii aveau de-a face cu pigmenţi grosolani, nu desemnează azi decât un simplu amestec, ce nu necesită o dibăcie specială.

Ori, acest răspuns aşa de frecvent, arată în ce măsură frământarea pigmenţilor aşa cum e ea înţeleasă şi practicată, are la bază/se realizează pe o neînţelegere.

Nu am putea, la prima vedere, să dăm dreptate pictorilor atunci când afirmă că pigmenţii contemporani sunt foarte fini. E foarte exact că pigmenţii moderni sunt atât de fini încât pictorii nu trebuie să-I mai afâneze.

Da expresia "frământare a culorilor" e departe de a fi sinonimă doar cu concasarea pigmenţilor, aşa cum cred prea mulţi pictori. Are şi un alt sens.

Pentru a înţelege bine acest lucru trebuie să ne întoarcem la operaţia de frământare aşa cum era ea practicată altă dată de pictori.

Ce făceau înaintaşii când pregăteau vopselele/culorile? Amestecau lianţii şi pigmenţii lor pe o suprafaţă dură, apoi cu o unealtă specială (moleta pentru frământat, de care vom vorbi mai târziu), sfărmau îndelung, uneori timp de câteva ore, amestecul lor liant/pigment. Făcând acest lucru, realizau două operaţii.

Pe de o parte, sfărmau şi concasau pigmenţii adesea grosolani pe care-I foloseau. În acest caz, frământarea culorilor corespunde unei concasări a pigmenţilor.

Dar, pe de altă parte, realizau, în acelaşi timp, şi o altă operaţie: dispersau pigmenţii în liant. Trebuie ştiut că pigmenţii au adesea tendinţa de a se aglutina (a se uni unii cu alţii - e suficient să se observe anumiţi pigmenţi pentru a vedea cum au tendinţa de a se "uni într-o bilă") şi că liantul penetrează cu greutate interstiţiile încâlcelii compacte a pigmenţilor. Sau, altfel spus, amestecul liant/pigment, ce pare un amestec evident, e de fapt un amestec care se face/se realizează lent şi greu. Şi mai ales pentru asta, pictorii trebuie, înainte de toate, să frământe amestecurile lor liant/pigment. Doar frământarea culorilor, acestă muncă minuţioasă şi lentă a vopselelor, care va sfărâma, nu pigmenţii, aşa cum se crede, ci aglomeraţiile de pigmenţi care formează tot atâtea cocoloaşe şi care va forţa liantul în încâlceala de pigmenţi, va da materiilor picturale calitate, adică onctuozitate,

vor fi bine acoperite şi nu vor forma cocoloaşe şi în care liantul va fi, de asemenea, împărțit.

E suficient pentru a se convinge să observe materiile picturale obținute printr-un simplu amestec de lianți şi de pigmenți fără o frământare a culorilor: cu cocoloaşe, fără onctuozitate, ……. Adesea un pic de liant, "nu sunt plăcute de văzut". Şi cu aceste materii picturale mediocre pictorii nu vor reuşi să ajungă la capătul studiilor: rău acoperiți, pigmenții vor putea prezenta pulverulențe locale, avizi le un liant ce le lipseşte, vor provoca culori mohorâte, opacități ireversibile, etc., prost încărcați cu pigmenți, lianții vor migra cu uşurință spre celelalte straturi, se vor ridica la suprafața picturii, făcând-o lipicioasă.

Pictorii trebuie să se convingă că din lipsa unei adevărate frământări, adică, să reamintim, a unei munci îndelungi şi făcută cu grijă de sfărâmare a culorii, nu vor manipula picturile sau, altfel spus, materiile picturale prin care suntem îndreptățiți să înțelegem bogăția de aspecte şi de comportamente a unor picturi adevărate, ce slabi înlocuitori cu posibilități bine limitate.

Vom spune deci, că frământarea culorilor nu desemnează doar concasarea pigmenților, ci desemnează şi o muncă de sfărâmare îndelungată a amestecurilor lianți/pigmenți. Doar acestă muncă permite o bună dispersare a pigmenților într-un liant şi deci obținerea unor adevărate picturi.

A vorbi despre frământarea pigmenților gândindu-ne la concasarea lor nu mai are sens azi când ne gândim la finețea pigmenților contemporani. Dimpotrivă, a reține expresia de frământare a culorilor pentru a desemne ansamblul gesturilor ce vor permite o bună dispersare a pigmenților în liant este UN lucru indispensabil.

TEHNICA FRĂMÂNTĂRII

Frământarea culorilor a făcut foarte devreme obiectul diverselor tehnici, adesea foarte inteligente, şi uneori destul de complexe. Lectura tratatelor e elocventă în acest sens.

Nu vom prezenta în acest capitol decât tehnicile de frământare cele mai simple ce se referă la picturile în ulei, în acuarelă, cu ou, cu lipici de piele şi picturile pe bază de emulsii slabe ulei/apă.

Tehnicile cele mai simple pentru că altfel ar fi nevoie de o carte întreagă pentru a ne putea da seama de ansamblul de tehnici de frământare relativă la aceşti lianți.

Picturile în ulei, în acuarelă, cu ou, cu lipici de piele şi pe bază de emulsie ulei/apă, pentru că ne vom aminti că am ales să ne conformăm

folosirii care vrea ca anumiţi lianţi să fie consideraţi drept lianţi ai pictorilor şi alţii drept lianţi ai desenatorilor. Ţinând cont de acestă distincţie, uleiul, emulsiile acrilice şi vinilice, ceara, oul, lipiciul de piele şi emulsiile slabe ulei/apă par a fi singurii lianţi de studiat din punctul de vedere al frământării. Frământarea emulsiilor acrilice şi vinilice, nefiind la îndemâna pictorilor, doar frământarea uleiurilor, a cerii, a oului, a lipiciului de piele şi a emulsiilor ulei/apă va fi expusă.

COMPONENŢII AMESTECURILOR

Oricare ar fi dibăcia /îndemânarea în frământarea culorilor, nu se vor obţine materii picturale de calitate dacă nu se vor determina cu grijă natura şi proporţia diferitelor substanţe care intră în amestecuri.

Această simplă constatare care ar trebui să aibă caracterul de evidenţă, arată ea singură în ce măsură amestecul pe paleta de lianţi şi de pigmenţi este criticabil: în privinţa proporţiilor, pictorul procedând în astfel se încrede doar hazardului sau, mai bine spus, unei aproximări grosolane.

Importanţa proporţiei diverşilor componenţi

Într-o materie picturală există un raport primordial: raportul liant pigment. Acest raport va determina, într-adevăr, nişte caracteristici ale comportamentului şi aspectului materiei picturale.

Vâscozitatea sa

Adică onctuozitatea vopselei, care se traduce pentru pictor prin "firul de ţesut" al vopselei, prin stabilitatea sa, prin ductilitatea/suplеţea sa, într-un cuvânt, prin toate calităţile sale de justificare/motivare sub penson care o vor face mai mult sau mai puţin plăcută lucrului.

Raportul liant/pigment va trebui calculat evitând două dificultăţi (obstacole):

1 – Cantitatea de pigmenţi e prea slabă în raport cu cea de liant. Trebuie ştiut că, oricare ar fi calităţile de vâscozitate, de stabilitate a unui liant, acesta are nevoie de pigmenţi care, într-UN fel, îl vor "încărca, îngreuna" pentru a dobândi bune calităţi de onctuozitate şi mai ales de stabilitate convenabilă. UN ulei de in fiert, unul din lianţii cei mai "grei" care există, nu are nici UN fel de stabilitate atunci când e pur, nu poate fi

lucrat. Doar atunci când e plină de pigmenţi ea va da o culoare energică, fermă şi structurantă. Într-o manieră generală, dacă pigmenţii nu sunt într-UN număr suficient pentru a ridica vâscozitatea sa, UN liant va da o culoare moale, fără vioiciune, fără motivare sub penson care va păstra rău amprenta gestului a căror umflări vor scădea/se vor lăsa.

2 – Cantitatea de pigmenţi e prea importantă în raport cu cantitatea de liant. Materia picturală va deveni, în acest caz, prea "grea". Prea groasă va trage greu sub penson, se va opune vigorii gestului, fineţii desenului, etc.

Experienţa arată că scara proporţiilor liant/pigment între care o materie picturală atinge comportamentul său cel mai bun din punct de vedere al vîscozităţii şi al calităţilor care provin din asta, e destul de restrânsă. Pentru a scoate bine în evidenţă acest fenomen putem trasa următoarea curbă (aceasta nu are valoare decât ca ilustraţie, nu are nici o valoare cantitativă).

CALITATEA
MATERIEI PICTURALE

Excelentă
Bună
Medie
Mediocră

Strălucirea şi opacitatea sa

Cu cât materia picturală va fi mai săracă în pigmenţi, cu atât va fi mai strălucitoare; dimpotrivă, cu cât va fi mai bogată în pigmenţi, cu atât va fi mai mată.

Opacitatea sa

Raportul liant/pigment intervine într-o măsură importantă asupra puterii de acoperire a materiei picturale. Evoluţia opacităţii/transparenţei a unei materii picturale în funcţie de raportul liant/pigment, e destul de complexă şi nu poate fi rezumată printr-o simplă curbă. Trebuie ştiut că există UN raport liant/pigment precis în care materia picturală atinge maximul de opacitate păstrând, în acelaşi timp, bune calităţi

de ansamblu (vâscozitate, strălucire, etc.), materia picturală va fi foarte transparentă (materia picturală foarte bogată în liant) sau foarte opacă (materie picturală foarte bogată în pigmenți).

Permeabilitatea sa

Se va vedea importanța acestui ultim parametru când vor fi studiate problemele de suprapunere. Putem spune, în grabă, că o materie picturală nu-şi permite să aibă orice permeabilitate: prea permeabilă, ea va absoarbe în mod exagerat straturile materiei picturale ce o vor acoperi; prea impermeabilă, ea le va refuza.

Permeabilitatea unei materii picturale e comandată de o manieră foarte simplă de raportul liant/pigment: cu cât aceasta va fi mai bogată în pigment cu atât va fi mai permeabilă.

Atunci când ne oprima asupra influenței raportului liant/pigment asupra aspectului şi comportamentului unei materii picturale, înțelegem în ce măsură frământarea culorilor va pune în joc fenomene importante şi complexe (şi în ce măsură realizările materiilor picturale "pe deget" mulțumită unor amestecuri complexe trec pe lângă esențial) şi că nu se exagerează când se vorbeşte despre ea de artă veritabilă.

Stăpânirea acestui raport liant/pigment, ce intervine în atâtea caracteristici ala vopselei; care obțin astfel o relație de interdependență (se vrea creşterea onctuozității vopselei? Vom diminua strălucirea şi impermeabilitate sa. Vrem să-i creştem permeabilitatea? Îi vom creşte opacitatea, etc.) va cere pictorului o mare sensibilitate de observație şi o mare pricepere/armonia materiilor picturale.

Cum să fie găsit punctul precis pe curba raporturilor liant/pigment unde materia picturală va avea cel mai bun compromis între diferitele calități asupra cărora acest raport intervine?

Stăpânirea raportului liant/pigment tip pentru un liant şi un pigment dat. Dar interesul lor, pentru a fi real, nu e mai puțin limitat mai ales pentru un pictor care cunoaşte rău pigmenții şi lianții de care se foloseşte. Într-adevăr, urmărind anumite caracteristici ale pigmentului (talia şi forma sa mai ales, ce pot fi foarte diferite pentru aceeaşi familie de pigmenți) şi ale liantului (vâscozitatea sa în special) raportul tip liant/pigment va trebui

modificat. Cu titlu indicativ, putem da următoarele cantităţi de in pentru 100 g de pigment:

ALB DE ZINC	13 A	16 G
ALB DE PLUMB	12 A	15 G
VERMION	15 A	20 G
PAMANT DE SIENA	80 A	100G

Aceste valori ne pot da o idee despre regulile de importanţă practicate]n timpul frământării unui ulei de in, dar nu avem altă soluţie decât să calculăm noi înşine raporturile liant / pigment.

Cum să procedăm? În primul rând, va trebui să verificăm bine pigmenţii (calitate, furnizor, etc.) şi liantul (natură, preparare, etc.) pentru ca odată raporturile liant/pigment calculate , acestea să fie făcute pentru todeauna. Lucrând acelaşi pigment şi acelaşi liant, se poate astfel păstra la infinit UN raport calculat prima dată.

În continuare, se realizează o frământare lentă şi progresivă ce se va testa.

- Lent. O eroare curentă constă în a încerca să se evalueze imediat calitatea materiei picturale ai cărei constituienţi care tocmai au fost puşi împreună. Ori, trebuie ştiut că raportul liant/pigment al vopselelor se modifică în timp (de văzut, în acest sens, înmuierea pigmenţilor). Pentru a evita această eroare se va lăsa materia picturală să "se maturizeze" pentru câteva minute, de fiecare dată când va fi modificat raportul pigment/liant.

- Progresiv. Se începe frământarea cu cel mai puţin liant posibil. Puţin câte puţin se adaugă liant, frământând de fiecare dată, uşor, materia picturală şi lăsând-o să se odihnească şi să se "maturizeze" înainte de fiecare adăugare importantă. Se procedează astfel până ce se obţine o vopsea ce pare satisfăcătoare.

- Să se testeze. Prin experienţă, singurul răspuns al materiei picturale sub moleta pictorului va fi suficient pentru a cunoaşte calitatea materiei picturale preparate. Având această experienţă e de preferat să fie testată în felul următor (aceste teste pot fi făcute în câteva minute pe placa de frământat):

Vâscozitatea: realizaţi cu spatula o bilă /îngroşare şi observaţi-I stabilitatea. E puţin stabilă şi se lasă?Vopseaua e prea bogată în liant.

Lucraţi cu spatula un vârf din materia picturală. Observaţi cum se comportă. Dacă e posibil, atunci când se pune uşor spatula pe vopsea,

trăgând-o uşor spre dumneavoastră, să se obţină un vârf "convenabil", atunci vopseaua e probabil prea bogată în pigmenţi.

Opacitatea: cu spatula se sfărâmă o fărâmă de vopsea pe o suprafaţă nefolosită a plăcii pentru frământat şi se întinde trăgând-o din ce în ce mai mult încercând astfel să se obţină un strat din ce în ce mai fin. Observaţi dacă transparenţa vopselei vă convine.

Gradul de strălucire /opacitatea şi permeabilitatea (aceşti doi parametri sunt strâns legaţi) se observă printr-o privire.

E posibil, şi aceasta e chiar de dorit, să găsiţi gesturile proprii ce vă permit să observaţi materiile picturale. Nu putem decât să vă sfătuim să vă aventuraţi cât mai puţin posibil în observare şi în manipularea materiilor picturale pentru a obţine cât mai multe informaţii.

Nu e inutil să vă amintiţi în timpul acestei munci că mulţumită frământării culorilor mulţi pictori tineri "învăţau", altădată, materia picturală. A învăţa materia picturală … Doar pictorii care au practicat frământarea culorilor vor înţelege forţa şi valoarea acestei expresii.

Cu ocazia acestei prime munci de frământare a culorilor, ce va servi pentru determinarea raporturilor pigment/liant, nu trebuie să se ezite să se lucreze cu cantităţi importante de liant şi pigment. Asta va face observarea mai uşoară şi va micşora erorile de dozaj ce ar putea fi făcute (cel mai simplu e să se ia 100 g de pigment drept punct de plecare, ceea ce va da o cantitate adecvată pentru manipulare şi va uşura calculele de împărţire sau înmulţire ce vor trebui făcute plecând de la acest raport). Trebuie să fim vigilenţi în ce priveşte cantitatea de liant. Acesta, fiind adăugat puţin câte puţin, e foarte uşor să se piardă în diferite adaosuri şi să nu se mai ştie, la sfârşit, ce cantitate de liant s-a folosit.

Proporţia celorlalţi constituanţi ai amestecului

În afară de pigmenţi şi lianţi, trei substanţe pot interveni în constituirea unei materii picturale: sicativii, şarjele şi plastifianţii.

Sicativii: proporţia lor e calculată în funcţie de liant şi e reglată în timpul preparării sale. Nu trebuie luată în calcul în timpul frământării.

Şarjele: e greu de dat un procent de cantitate relativ faţă de cantitatea de şarje ce trebuie folosită în construirea unei materii picturale,

atât pot fi de variate componentele şarjelor faţă de diferiţii lianţi şi faţă de diferiţii pigmenţi (şi de asemenea, dorinţele fiecărui pictor). Cu titlu informativ, se poate spune că 10 la 20% de cretă într-o materie picturală în ulei permit scăderea preţului său fără a altera prea mult calităţile sale optice (vivacitate, putere de acoperire, etc.) şi mecanice (filarea, comportamentul, etc.).

Totuşi trebuie ştiut că, dacă interesul pentru şarje este mai întâi de toate economic, acestea pot avea şi funcţii de ordin estetic interesante. Ele pot permite "reglarea" unei materii picturale scăzându-i vâscozitatea sau puterea sa de acoperire, dacă acestea sunt prea ridicate. Pot permite şi afânarea reglării onctuozităţii şi strălucirii/opacităţii vopselei.

Această operaţie de reglare va trebui totuşi să fie rezervată pictorilor ce au o foarte bună cunoaştere a frământării culorilor. Vor fi nevoiţi să calculeze nu numai un raport liant/pigment, dar şi un raport liant/pigment/şarjă, ceea ce e mult mai dificil. Pentru pictorii începători e de preferat să adauge şarje în cantitate foarte mică (5% la început, de exemplu) doar pentru a scădea preţul amestecurilor lor şi, de asemenea, pentru a se familiariza cu comportamentul şarjelor.

Plastifianţii: substanţe ce duc la creşterea supleţii unui liant, nu sunt folosiţi (sau doar în cazuri excepţionale) cu cele 5 categorii de liant ce au fost reţinuţi. Nu vor fi, deci, studiaţi.

Natura diferiţilor constituenţi ai materiilor picturale

Lianţii. În această privinţă trebuie văzut capitalul despre proprietăţile şi prepararea diferiţilor lianţi.

Bineînţeles, prepararea lianţilor trebuie terminată înainte de frământare. Nu se pune problema fierberii unui ulei după ce a fost frământat.

În ceea ce priveşte uleiurile, trebuie avut grijă să se folosească mereu uleiuri proaspete, adică ce au fost sicativate şi/sau fierte câteva zile înainte de frământare (putem spune că 2 – 3 zile maxim). Nu trebuie folosite niciodată uleiuri sau resturi de ulei vechi, ce vor avea UN început de oxidare (uleiurile, sunt în acest caz, foarte bune, prezent UN aspect de grăsime, chiar o peliculă solidă la suprafaţă) se pierde timpul încărcându-se frământarea unui liant dificil care la sfârşit, după multe dificultăţi, nu va da decât o materie picturală mediocră sau chiar inutilizabilă.

În ceea ce priveşte lipiciurile de piele, se vor respecta precauţiile de folosire folosindu-se lipiciuri care tocmai au fost făcute.

E nevoie să se precizeze că lianții cu ou vor trebui şi ei realizați cu materiale "proaspete"?

Doar ceara va putea fi pregătită foarte lung timp înainte sub forma de ceară vâscoasă. Se va putea conserva destul de mult timp înainte de a fi frământată.

Pigmenții: tot în capitolul despre diferiții pigmenți se găsesc indicațiile necesare pentru alegerea pigmenților.

Şarjele: creta, care e şi o afacere foarte bună, uşor de procurat şi mereu de foarte bună calitate, e fără îndoială şarjă de folosit.

ÎNMUIEREA PIGMENȚILOR

"...şi lăsați jumătate pentru o zi sau două."

Jehan Le Begue. Manuscrisul le Jehan Le Begue 1431, Paris.

Un reproş pe care-l putem face pictorilor ce amestecă repede lianți şi pigmenți pentru a obține o materie picturală este că nu I-au în calcul un factor ce joacă un rol foarte important în prepararea vopselelor: timpul. O materie picturală se realizează întodeuna lent. Pentru a înțelege bine acest fenomen, trebuie să ne imaginăm pigmenții ca pe o încâlceală de particule neregulate, suprapuse unele peste altele pe care liantul nu le poate pătrunde decât progresiv.

E posibil, bineînțeles, ca printr-o frământare energică "să se câştige bucata", adică să se accelereze penetrația liantului în pigmenți, care trebuie să precede îmbătrânirea lor, astfel încât să o facă rapidă. Dar pictorii n-au nimic de câştigat din asta: aceste frământări vor fi lungi şi dificile şi adesea, prin vigoarea lor, vor degrada vopselele. Pe de altă parte, există un risc mare ca, oricare ar fi vigoarea lor, aceste frământări imediate să nu realizeze o penetrare şi îmbrăcare complete a pigmenților. Ceea ce vrea să însemne că pe pictură însăşi, penetrarea liantului poate continua să aibă loc sau, dacă liantul prinde bine, că pot rămâne "găuri" (adâncituri) în materia picturală. Culori întunecate "cu întârziere", opacități ireductibile, pulverulențe, dezechilibrări de toate felurile, nu se poate da o listă întreagă cu accidentele pe care aceste frământări le pot provoca care n-au lăsat materiei picturale timpul de a se face/a se aşeza.

Pictorii de altă dată luaseră măsuri pentru aceste probleme şi practicau ceea ce industriaşii numesc azi "înmuierea pigmenţilor". Datorită acestei operaţii foarte simple, pe care o ghicim în foarte multe tratate, şi care constă în a lăsa lianţii şi pigmenţii să se amestece lent timp de mai multe ori, frământările sunt foarte uşoare, rapide şi dau materii picturale de o bună calitate.

Se impune deci, următoarea regulă: *înmuierea pigmenţilor e indispensabilă pentru a reuşi o frământare.*

Se operează astfel. Dacă raportul liant/pigment a fost deja calculat, se pun împreună proporţiile de pigmenţi şi de lianţi într-UN recipient (amintim pentru pictorii ce sunt părinţi că borcănelele pentru bebeluşi sunt foarte interesante, precum şi cele de dulceaţă) în ajunul frământării. Acestă simplă operaţie va permite, fără complicaţii, să se frământe a doua zi materii picturale a căror pig0menţi au fost bine înmuiaţi.

Dacă raportul liant/pigment n-a fost calculat încă, se face o primă înmuiere cu cel mai puţin liant posibil. Pentru asta se depune liantul picătură cu picătură peste pigment astfel încât toţi pigmenţii să pară destul de umezi şi să nu existe nici un surplus de liant "liber". Se mişcă uşor acest "sediment"/amestec de pigmenţi care trebuie să înmoaie toţi pigmenţii, dar şi să fie cât mai compact. A doua zi, cu ocazia frământării, se adaugă progresiv un pic de liant suplimentar acestui amestec cu siguranţă puţin uscat până ce se obţine raportul pigment/liant ideal.

OPERAŢIA DE FRĂMÂNTARE PROPRIUZISĂ

> *"Pentru ... a frământa în mod convenabil, se ia o piatră de porfir care e puternică şi dură ... se ia o altă piatră pentru a ţine în mână, tot din porfir, plană jos, conică în partea de sus ... pe care mâna să o poată ţine bine şi să o stăpânească aşa cum o vrea.*
>
> *Se va vrea ... o bucată de lemn subţire, largă de trei degete, care să aibă UN tăiş ca UN cuţit".*
>
> Cennino Cennini, Cartea despre artă.

Instrumentele

Încă din secolul al XV-lea, Cennino Cennini defineşte astfel foarte precis cele trei unelte ale celui ce frământă: piatra pentru frământat, moleta şi spatula.

Piatra pentru frământat. E o piatră ce oferă o suprafață dură, perfect plană şi netedă pe care pictorul va lucra şi va sfărâma materia picturală.

Porfirul, piatră foarte dură de origine vulcanică, marmura şi sticla sunt materialele cel mai des folosite ca piatră pentru frământat. Toate au defectele lor: porfirul e scump şi greu de procurat, marmura e mai uşor de găsit, dar I se poate reproşa o oarecare "moliciune", care face să se uzeze repede față de prețul său ridicat. Sticla e mai agreabilă pentru lucrat. Prea lustruită, oferă o suprafață "lunecoasă" ce încurcă frământarea (soluția ce constă în folosirea sticlei având o anume particulă e, şi ea, puțin satisfăcătoare).

Din aceste motive, se poate prefera, acestor materiale tradiționale a pictorilor modernele plăci melaminate ce oferă o suprafață plăcută pentru lucru, ce se uzează destul de rapid, dar ce poate fi uşor înlocuită dat fiind prețul mic al materialelor.

Moleta pentru frământat. Se poate încă procura de la vânzătorii de culori molete pentru frământat din sticlă ce au exact forma vechilor molete din porțelan ale pictorilor. Sunt instrumente excelente.

Din cauza prețului lor ridicat, unii fabricanți propun molete pentru frământat destul de mici ceea ce le face mai plăcute . Cumpărarea acestor molete e o economie care nu este de fapt: prea mici, sunt greu de dirijat şi nu termit frământarea unor cantități importante de culoare. E de preferat să se aleagă molete de o mărime bună care să "acopere" bine mâna: "*ca mâna să o țină bine şi să o domine aşa cum îi place"*

Spatula. Spatula din lemn pe care o descrie Cennino Cennini va fi înlocuită, în mod avantajos, cu o spatulă mare şi suplă din metal precum cea pe care o folosesc zugravii.

Ordinea pigmenților

Atunci când trebuie frământați mai mulți pigmenți, se va începe întodeauna cu cei mai deschişi şi mai susceptibili de a se "murdări". Astfel nu riscăm să-I "murdărim" în timpul frământării cu unelte curățite dar nu perfect. Mai ales, atunci când avem de frământat alb, se va începe mereu cu acest pigment. Câteva urme, chiar minime ale culorii frământate înainte, sunt suficiente pentru a obține UN alb nesigur.

Lucrul cu piatra de frământat

Înainte de a folosi amestecul liant/pigment (eventual câteva ajutătoare) pe care l-ați pus la înmuiat în ajun, mişcați-l uşor pentru a se omogeniza bine.

Se pune o cantitate medie pe colțul pietrei de frământat, astfel încât să se realizeze o grămăjoară compactă de materie. Cu moleta pentru frământat, se înfinge uşor în acestă grămăjoară, se trage puțină vopsea care s-a "apucat" în centrul pulberii de frământat, lucrând-o în "opt", adică trasând opturi cu moleta. Odată adusă în centrul plăcii, acestă grămăjoară, se continuă lucrul în opt.

Trebuie stăpânită bine moleta astfel încât să i se transmită o mişcare regulată, destul de rapidă, precisă, dar fără a forța.

Moleta trebuie să "fileze" pe piatra pentru frământat fără oprire, cu o viteză aproape constantă. Trebuie să deseneze opturi care să acopere în mod regulat ansamblul vopselei de lucrat.

Frământarea trebuie făcută fără grabă dar destul de repede astfel încât să de realizeze repede frământările.

Se lucrează lăsând încheietura foarte suplă astfel încât moleta să fie aplicată mereu fără energie pe piatra pentru frământat. Trebuie să fim atenți în acest sens pentru că mişcarea în opt determină înclinarea moletei de către mână. Trebuie să se simtă cum moleta aderă, UN pic, precum o ventuză, pe piatra de frământat. Cu timpul , ne vom da seama că lăsând moletei o oarecare libertate şi lăsând-o să lucreze singură, vom obține cel mai bun contact între ea şi piatra pentru frământat.

Mişcarea trebuie să fie fluidă, continuă, fără a fi nevoie să fie "împinsă" . Nu trebuie să se aibă niciodată impresia de forțare.

Mai ales nu trebuie apăsat vârful/partea de jos a moletei. Este o greşeală dacă se crede că o astfel de apăsare duce la sfărâmarea aglomeratelor de pigmenţilor şi penetrarea liantului. Tot ce se va obţine, procedând astfel, vor fi frământări imperfecte, violente şi sacadate, ce vor degrada vopselele. Sugerea pe care fina peliculă o realizează la interfaţa moletei şi a pietrei e suficientă pentru a exersa o presiune verticală suficientă.

Destul de repede, lucrul cu moleta va împinge pasta spre marginile pietrei. Cu spatula, se aduce, energic, spre centrul pietrei. Se profită de aceste câteva mişcări pentru a testa pasta şi mai ales pentru a vedea dacă a fost destul de frământată. Sfărmând-o şi întinzând-o cu spatula se poate observa dacă mai trebuie frământată: dacă nu se observă nici UN aglomerat de pigmenţi, dacă pasta e netedă, e inutil a se continua frământarea. În caz contrar, se continuă să se frământe în opturi adunând-o şi testând-o din când în când, cu spatula.

Când pasta a fost frământată, aşezaţi-o într-un colţ opus celui unde se găseşte pasta ce n-a fost încă frământată. Cu moleta se rupe încă o bucată din amestecul neatins şi se începe aceeaşi lucrătură ca cea de mai înainte. Se procedează aşa până când toată materia picturală e frământată.

DIFERITELE FRĂMÂNTĂRI

FRĂMÂNTAREA ULEIURILOR

Frământarea uleiurilor se aseamănă întru-totul cu tehnica "nobilă" a frământării aşa cum a fost descrisă. Uşor de frământat atunci când pigmenţii au fost umeziţi în prealabil, uleiurile dau foarte repede vopsele de foarte bună calitate şi de o mare frumusețe (cu condiția ca raporturile liant / pigment să fie bine stăpânite). Dacă punem de-o parte câțiva pigmenți greu de frământat cu ulei, ca de exemplu albastru de Prusia, foarte avid după apă, cam 10 minute de lucru permit obținerea echivalentului în cantitate a mai multor tuburi mari de ulei de vânzare la comercianții de culori.

Frământarea uleiurilor nu necesită comentariu special. Cel mult se va da o atenție particulară la a nu se realiza frământări prea lungi şi (sau

prea violente, cea ce ar duce la o "încălzire" a vopselei sau, altfel spus la o degradare parțială.

La sfârşitul frământării, materiile noastre picturale trebuie să aibă aspectul şi proprietățile materiilor picturale vândute în comerț.

FRĂMÂNTAREA CERII

Pigmenții de picturilor pe bază de ceară fluidificată prin căldură nu sunt frământați, doar amestecurile de ceară topită. Doar pigmenții de picturi pe bază de ceară tare/solidă trebuie frământați. Frământarea acestor culori/vopsele e identică cu cea a uleiurilor. E totuşi mai dificil, pentru că puternica vâscozitate a cerii solide se opune lucrului continuu şi "limpide" al moletei.

La sfârşitul frământării, materiile picturale nu vor fi gata fără câteva ceruri. Vopseaua trebuie să se prezinte sub forma unei ceri onctuoase, de culoare vie, care e umflată.

FRĂMÂNTAREA VOPSELEI PE BAZĂ DE OU

Ne vom aminti că, în capitolul despre lianți, am stabilit să ne ocupăm doar de o emulsie pe bază de ou: emulsia ce foloseşte doar gălbenuşul. Frământarea acestei vopsele asemănătoare cu cea a uleiurilor şi a cerii, va trebui, totuşi, să fie mai uşoară, mai rapidă şi mai puțin apăsată. Dar acestă frământare poate justifica cumpărarea de molete mici: vor fi foarte bune pentru acest tip de vopsea pentru că vor brusca mai puțin decât celelalte o vopsea destul de fragilă.

Frământarea acestei vopsele pe bază de ou diferă prin ceva important de celelalte frământări: nu va fi precedată de o umezire a pigmenților cu liant, ci cu diluant. Sau, altfel spus, pigmenții nu vor fi umeziți cu gălbenuşul, ci cu apă. Această tehnică de umezire, care e foarte veche, permite, într-adevăr ca liantul să prindă mucegai (e foarte vulnerabil înainte de frământare) sau să nu se ia în timpul umezirii, pregătind şi penetrarea sa în pigmenți datorită apei care, oarecum, îi deschide calea.

Înmuierea pigmenților cu apă pură se face adăugând pigmenților, în ajunul frământării, o cantitate de apă suficientă pentru ca toți pigmenții să fie bine umeziți şi să nu rămână apă în libertate (pentru a realiza această înmuiere amestecați uşor pigmenții adăugând apa, aproape, picătură cu picătură).

La sfârşitul "frământării" materiile picturale trebuie să aibă un aspect "împlinit" şi onctuos care nu este fără a aminti cel al uleiurilor (vor trebui, totuşi, frământate puțin mai lichid decât cel al uleiurilor, altfel vor fi greu de folosit).

FRĂMÂNTAREA EMULSIILOR ULEI/APĂ

Emulsiile slabe/reduse în ulei/apă sunt, fără îndoială, printre vopselele cel mai greu de frământat: o frământare stângace distruge uşor starea lor de emulsie.

Înmuierea pigmenților se face la fel ca cea pentru vopselele pe bază de ou şi frământarea lor va relua aceleaşi mişcări descrise mai sus. Nu există tehnică de frământare care să fie proprie vopselelor aşa de fragile. O frământare foarte uşoară, fără violență şi desfăşurată în mod inteligent pare a fi cea mai bună metodă pentru a evita distrugerea lor în timpul realizării lor.

FRĂMÂNTAREA CLEIURILOR DE PIELE

Vopselele pe bază de lipiciuri de piele nu sunt, în mod real, frământate, fac parte dintre realele vopsele ce sunt doar amestecate.

Ca oul, lipiciurile de piele se fixează/se prind foarte repede şi sunt foarte sensibile la mucegai. Pigmenții vor fi şi ei, în acest caz, umeziți cu apă pură.

După ce au fost umeziți la fel ca pigmenții pentru vopseaua pe bază de ou, pigmenții umezi sunt vărsați în lipiciul de piele cald, unde sunt dispersați, sumar, de pensonul ce amestecă rapid lipiciul. Trebuie bine înțeles că spre deosebire de alte vopsele, cele pe bază de lipiciuri de piele nu dau vopsele (mai groase, ca o cocă), ci vopsele fluide şi lichide ce vor fi folosite în tonuri suple şi curgătoare chiar după prepararea lor.

CONSERVAREA VOPSELELOR FRĂMÂNTATE

Conservarea vopselelor în ulei

În funcție de gradul lor de sicativare, vopselele care au fost preparate mai mult sau mai puțin repede, dar în măsura în care au fost sicativate în mod convenabil, se poate spune că după câteva ore, vor începe să se oxideze şi vor fi de nefolosit, destul de repede.

Acest fenomen poate fi întârziat, punând materiile picturale, pe care vrem să le păstrăm, în mici pungi care se realizează "înfăşurând" vopselele într-o peliculă de plastic groasă şi etanşă la aer ce va fi închisă/legată cu sfoară fină. Avem de-a face cu un ambalaj puțin diferit față de băşicile de porc pe care le foloseau vechii pictori înainte de inventarea tuburilor de vopsea.

Bine realizați, aceşti săculeți, care trebuie să fie perfect închişi şi neatinşi de aer, conservarea pentru câtva timp, a vopselelor în ulei. (Se mai pot găsi unii vânzători de produse de arte frumoase care să mai comercializeze tuburi goale. Aceste tuburi ce se umplu prin spate, vor fi îndoite şi lipite cu lipici pentru metale, permit conservarea vopselelor pentru mai multe luni).

Nu poate urma şi sfatul lui Watin: "Nu puneți sicativ decât atunci când vreți să folosiți culoarea; pentru că, puse înainte le îngroaşă" deci, adăugați sicativi în culori pe măsura utilizării lor. Dar e o soluție destul de riscantă în măsura în care sicativii adăugați pe paletă vor fi întodeauna sicativi dozați aproximativ.

Conservarea vopselelor pe bază de ceară

În mici borcane de sticlă bine închise şi conservate/ferite de lumină, vopselele pe bază de ceară se vor conserva, fără probleme, timp de câțiva ani.

Conservarea vopselelor pe bază de ou

Aceste vopsele se folosesc pe măsura preparării lor. Ele nu se conservă absolut deloc.

Conservarea vopselelor pe bază de clei de piele

Vopselele pe bază de lipici de piele, nici ele nu se conservă. Trebuie folosite imediat după prepararea lor şi aruncate, fără a se ezita, la sfârşitul lucrului.

Conservarea vopselelor pe bază de emulsie slabă/săracă în ulei/apă

Aceste vopsele pot fi păstrate pentru câteva zile în borcane de sticlă; trecut acest timp, ele se degradează, în general, rapid.

DACĂ SĂ FRĂMÂNTĂM NOI ÎNŞINE PROPRIILE CULORI

> *"Deşi se văd culori comune deja frământate, totuşi nu lăsăm /vrem să avem de-a face cu o piatră pentru a frământa anumite culori fine "*
>
> Roger de Piles, Primele elemente ale picturii practice, îmbogățite cu figuri de proporții măsurate în stil antic, desenate şi gravate de către J.B.Corneille, 1684, Paris).

Unii pictori pretind să-şi frământe ei înşişi culorile pentru că vopselele propuse de fabricanți le par prost făcute sau, în orice caz, nu convin finețiilor lucrului lor şi sunt inferioare culorilor preparate de ie în atelierul lor. Ar fi puțin indulgent de a se întinde asupra unei astfel de proporții, din păcate prea curentă, care contestă în aşa măsură progresul pe care l-au reprezentat pentru culori frământarea mecanică a vopselelor şi, apoi trecerea lor în laborator, şi lipsa de soliditate inevitabilă a frământărilor în atelier.

O pretenție ce se înşeală şi asupra naturii celor două vopsele comparate. Discuția ce constă în a opune meritelor vopselelor industriale şi ale vopselelor de atelier e o dezbatere greşită, foarte rău începută. Nu trebuie considerate culorile industriale şi culorile lor de casă ca aparținând aceleiaşi familii ale cărei proprietăți le-ar reprezenta mai mult sau mai puțin bine, ci ca pe două familii de culori distincte ale căror calități sunt mai mult complementare decât opuse.

Culorile pe cate le pregătesc pictorii ei înşişi au următoarele calităţi:

- Sunt foarte economice. Nu se poate da o ordine de importanţă a economiei pe care o realizează pictorii care îşi frământă ei înşişi culorile pentru că e înainte de toate în funcţie de preţurile foarte variabile ale pigmenţilor propuse de furnizori: Cu titlu informativ se poate spune că nu-I lucru rar ca culorile de "casă" să fie de cinci – sase ori mai ieftine decât cele din comerţ.

- Permit lucrul cu amestecuri de negăsit în comerţ. Pentru motive diverse, uneori raritatea cererii, uneori practice, etc., fabricanţii nu propun toate materiile picturale pe care un pictor ar dori să le lucreze . Frământarea culorilor în atelier oferă, în acest sens, nu avantaj preţios, pictorii depăşind limitele cataloagelor fabricanţilor. Astfel pictorii ar dori să lucreze cu vopsele în ulei al căror liant e uleiul fiert vor putea, frământându-şi ei culorile, să picteze cu aceste materii picturale ce nu se găsesc în comerţ.

- Pot prezenta o vivacitate superioară culorilor din comerţ. Pentru motive estetice şi economice în acelaşi timp, culorile industriale sunt adesea bogate în şarje, (materie adăugată unei substanţe suple pentru a-I da corp). preparându-şi propriile culori fără nici o şarjă, pictorii pot obţine culori de o vivacitate superioară celei a culorilor din comerţ.

N-au totuşi numai avantaje:

Sunt adesea mai puţin fine decât culorile din comerţ. Frământarea manuală, dacă e bine făcută, produce culori a căror finețe nu "invidiază" deloc pe cea a culorilor industriale. Nu e rar, totuşi, ca vopselelor de atelier să le lipsească un pic de finețe pentru munci foarte minuţioase (miniaturile, de exemplu).

- Nu sunt niciodată perfect acordate. Pictorul, atunci când frământă culorile, reglează fiecare culoare individual, una câte una. Fiecare culoare are sicativitatea sa, puterea sa de acoperire, puterea sa de colorare şi ansamblul de pe paletă, astfel realizat, e puţin dezacordat. Unele vopsele sunt prea sicativizate în comparaţie cu ansamblul culorilor, altele nu sunt de ajuns, puterea de colorare ale unora este prea pronunţată, etc. Doar fabricanţii pot acorda destul timp preparării culorilor pentru a le regla nu doar individual, dar şi unele în funcţie de celelalte, şi să prezinte astfel o gamă bine acordată.

- Sunt costisitoare în timp. Cu timpul, frământarea unei mari cantităţi de culori poate fi terminată destul de rapid (un pictor cu

experiență poate frământa ansamblul paletei sale în mai puțin de o oră), dar nu-i mai puțin sigur ca aceste culori sunt costisitoare în timp şi că operația repetată a frământării poate obosi/plictisi pictorul.

- Nu sunt ambalate. Ambalate pe cât de bine, pe atât de prost în săculeți greu de manipulat, culorile de atelier ridică multe probleme când e vorba de conservarea şi transportul lor. De exemplu, ele nu permit pictura în aer liber.

E suficient să se susțină contrariul acestor calități şi defecte ale vopselelor de atelier pentru a cunoaşte principalele caracteristici ale culorilor industriale: sunt, în mod relativ, scumpe, destul de limitate în cea ce priveşte alegerea lor, uneori prea puțin vii; dar uneori mai fine, sunt bine acordate, nu cer nici un fel de lucru şi sunt vândute în tuburi.

Înțelegem, deci, că e interesant pentru pictori să se oprească pentru o alegere refuzând una din cele două categorii de culori, dar, dimpotrivă, au tot interesul să lucreze folosind cele două familii într-o manieră complementară. Doresc ei să picteze pe suprafețe mari ce necesită importante cantități ale materiei picturale? A-şi frământa ei culorile e foarte indicat. Doresc să picteze repede în aer liber? Trebuie să folosească culori din comerț. Dau ei o importanță specială vivacității culorilor? Se vor opri la frământările în atelier ale culorilor fără şarje, etc.

VERNIURILE

Simple pelicule transparente aşezate pe stratul pictural, verniurile par la prima vedere "rudele sărace" ale meseriei pictorilor. Ce s-ar putea spune despre aceste corpuri aparent simple şi cu un rol aparent limitat?

Totuşi, un inventar al diferitelor verniuri şi câteva sfaturi asupra tehnicii aplicării verniurilor pe care le-am putea clasifica depăşite, pot totuşi constitui baza unor discuţii. Sunt numeroşi pictorii ce nu utilizează verniurile în picturile lor, dovedind prin asta, puţinul interes pe care-l acordau anexelor.

Ori acestă apreciere asupra naturii şi rolului verniurilor pe care o împărtăşesc mulţi pictori, demonstrează în mod paradoxal cât de bogată este meseria pictorilor în învăţăminte tehnice şi estetice.

Verniurile sunt într-adevăr aşezate cu uşurinţă pe stratul pictural şi a căror rol este de a "face strălucitoare" o pictură.

Meseria de pictor o demonstrează pe deplin contrar unor idei, verniurile sunt corpuri complexe, cu proprietăţi variate şi multiple greu de stăpânit. Întrebuinţarea lor cere o mare inteligenţă şi pricepere a materialelor, o extremă acuitate a destinaţiei şi o mână foarte sigură.

Atrăgând atenţia pictorilor asupra proprietăţilor, funcţiilor, a complexităţii comportamentului, meseria de pictor dezvăluie importanţa lor şi a posibilităţii lor estetice .

Verniurile sunt fără îndoială unul din exemplele cele mai revelatoare ale aceste I meserii de pictor, care, ataşându-se de tehnici scot în evidenţă multiple capacităţi de expresie pe care le ascund materialele.

VARIANTE DE VERNIURI

Când se vorbeşte de verniuri ne gândim aproape întodeuna la verniurile finale care se aplică în final pe tot stratul pictural. De fapt, există şi alte categorii de verniuri destinate unei opere de artă – pictate (cele mai cunoscute fiind verniurile de retuş). Verniuri de compoziţie foarte variate pot aparţine unor diferite categorii. Este important deci să le distingem luând în consideraţie atât calitatea lor (verni final sau altfel) cât şi compoziţia lor.

CELE PATRU CATEGORII DE VERNIURI

Verniurile finale

Sunt de departe, verniurile cele mai cunoscute şi cele mai utilizate de pictori. Aplicate la sfârşitul lucrului pe stratul pictural, îşi vor egaliza strălucirea comuncându-I gradul de strălucire sau aspect mat pe care pictorul îl va reține şi asigurându-I o protecție mecanică care nu poate fi neglijată contra "agresiunilor" care-I pot veni de la mediul înconjurător (praf, pete, atingeri, etc.).

Verniurile de retuş

Intervenind în timpul creației, aceste verniuri au drept scop de a restabili strălucirea/matitatea slabă care îl jenează pe pictor în timpul lucrului său.

În general, este o porțiune mată locală, foarte pronunțată: partea mată care-l va face pe pictor să utilizeze un verni de retuş*.

Aceste verniuri, puțin aparte, au următoarea proprietate: ele nu se pun în soluție decât în solvenții uzuali ai pictorilor. Din acestă cauză ele

* Rolul verniului de retuş şi a cuvântului (embu – mat, mătuit) sunt explicate în capitolul despre rolul verniului

pot primi un verni sau un strat pictural, fără a se amesteca în soluție. În acest caz, sunt numite verniuri izolante, pentru că, efectiv, ele pot separa două straturi de verni, un strat pictural şi un verni, etc.

Verniuri de pictat

Verniurile de pictură pun probleme multiple de vocabular, care constituie fără îndoială una din familiile de materiale cele mai complexe ale meseriei de pictor. Expresia însăşi de "verni de pictură" pot însemna atât corpuri de compoziție cât şi proprietăți şi funcții atât de diferite încât ar părea de contestat. De aceea, studiind diferitele sensuri ale acestei denumiri, se vor propune după caz termeni de înlocuire în sens mai precis şi riguros. Singură, o lucrare, bine înțeles în parte arbitrară, poate permite pictorilor să se regăsească.

Expresia de verni de pictură este sursa atâtor confuzii, încât ea nu va fi întrebuințată şi nu se vor considera decât diferitele părți ce formează o familie omogenă, care trebuie să fie studiată aşa cum este. În capitolele despre medii, lianți răşinoşi şi lichide pentru pensoane, pictorii vor găsi indicații asupra acestor corpuri pe care le-a adunat acestă proastă etichetă.

Expresia verni de pictat poate de fapt să însemne:

- Verniuri ce servesc la sfărâmarea culorilor. Utilizate ca lianți de pictură (picturile cu verni), ele pot fi de două feluri: este vorba fie de verniuri curente, a căror compoziție nu este destinată în mod special acestui uzaj particular, fie verniuri compuse special funcție de rolul liantului pe care va trebui să-l îndeplinească.

În primul caz, denumirea de verni de pictură pentru a desemna verniurile utilizate ca lianți, nu are un sens deosebit, pentru că dacă se reține principiul unei asemenea denominări, tuturor verniurilor li se poate spune "de pictat".

În al doilea caz, expresia de verni de pictat pare mai justificată în măsura în care verniul a fost compus pentru a servi ca liant. Totuşi, aceste verniuri fiind mult îndepărtate de adevăratele verniuri de pictat, atât prin uzanța lor cât şi prin compoziția şi comportamentul lor, vom prefera să discutăm a props de aceste amestecuri răşini, ului, solvent de lianți răşinoşi decât de verniuri de pictat.

- Amestecuri răşini – solvenți, plastifianți – care sunt amestecați în cantitate mică şi în mod sistematic cu solventul pe care pictorul îl utilizează când lucrează cu ulei. Aceste pseudoverniuri, foarte îndepărtate de verniurile curente şi care se găsesc la întretăierea drumurilor între solvenți şi mediile pe care le-am evocat deja, se va refuza denumirea de verni pentru a se reține pe cea de "lichide pentru pensoane".

- Amestecuri răşină, ulei – solvent care sunt utilizate şi se comportă exact ca mediu. In acest caz, nu vedem de ce să se refuze acestor substanțe denumirea de mediu şi de ce să complicăm o denumire foarte simplă.

DIFERITELE VERNIURI

Un verni este aproape întotdeauna compus din amestecul a trei corpuri: o răşină filmogenă, un solvent şi un plastifiant.

Un mare număr de răşini, de solvenţi şi de plastifianţi pot fi utilizaţi pentru a deţine verniuri. Între aceste trei categorii de corpuri, sunt posibile o multitudine de combinaţii, dând naştere la multe verniuri diferite. Astfel, cu o singură răşină, de exemplu răşina damar un fabricant de verniuri va putea variind solvenţii să o pună în soluţie, apoi, plastifianţii, mărindu-şi suplețea, să realizeze un număr neglijabil de verniuri diferite.

Nu putem deci să prezentăm ansamblul de verniuri rezultând din cele trei elemente de bază, având în vedere numărul foarte ridicat de verniuri posibile (de exemplu, dacă se reţine ipoteza a numai şase răşini, trei solvenţi şi trei plastifianţi, se deţin deja un număr de 54 de verniuri)*.

Ne vom limita în a prezenta diferitele răşini, diferiţii solvenţi şi plastifianţi. Proprietăţile unui verni vor trebui să fie deduse din proprietăţile constituenţilor săi.

* Trebuie precizat că într-un verni sunt amestecate uneori mai multe răşini sau-şi mai mulţi solvenţi sau-şi plastifianţi diferiţi, ceea ce măreşte încă numărul şi complexitatea verniurilor posibile

Constituenţii verniurilor tradiţionale

RASINILE

Verniurile tradiţionale ale pictorilor sunt, bineînţeles pe bază de răşini naturale.

Răşinile naturale

Dacă anumite plante sunt rănite, mai exact dacă coaja lor este tăiată superficial ele secretă în unele condiţii o substanţă translucidă, care va acoperi “gaura” formată şi astfel va proteja ţesuturile expuse atacurilor de orice fel (insecte, ciuperci, etc.).

Substanţele astfel produse pot aparţine de două familii distincte: gumele (cauciucurile) şi răşinile.

Fie că sunt compuse numai din zaharuri*. Vor fi atunci ceea ce este convenabil de numit cauciucuri-gume. Adică, corpuri filmogene relativ transparente şi solubile, sau cel puţin sensibile la apă.

Fie că pot fi compuse numai din terpene**. În acest caz vor fi răşini. Sau, altfel spus, corpuri filmogene relativ transparente şi insolubile în apă.

Aceste ultime substanţe, care au fost de mult identificate de pictori ca filmogene interesante, sunt la baza verniurilor întrebuinţate în pictură până la descoperirea recentă a răşinilor sintetice.

Proprietăţile comune răşinilor naturale

Datorită asemănărilor lor încă de la origine, toate rşinile naturale prezintă anumite caracteristici comune:

* Din punct de vedere chimic, zahărul comestibil pe care-l cunoaştem nu este decât un reprezentant printre altele a unei vaste familii de corpuri.

** Terpenele sunt substanţe naturale care joacă un rol important în metabolismele vegetale.

- Au culoarea chihlimbarului. Chiar cele mei limpezi dintre ele prezintă o uşoară coloraţie aurie.
- Au o excelentă putere de a garnisi. Sau, altfel spus ele dau verniuri foarte eficace*.
- Sunt uşor de transformat în soluţii.
- Prezintă o anumită aciditate, mai mult sau mai puţin pronunţată în funcţie de răşini. Această aciditate poate pune, dacă este destul de importantă, probleme cu ceilalţi constituenţi ai picturii (pot provoca degradarea unor pigmenţi sensibili la acizi).
- Se îngălbenesc şi devin instabili odată cu timpul.

DIFERITELE RĂSINI NATURALE

Răşina mastic

Pentru ce-i nobil, toată onoarea. Răşina de mastic este răşina pictorilor. Acestă răşină extrasă dintr-o varietate de arbust (din familia fisticului) ce creşte în insula Chio şi care se prezintă sub forma de mici grăuncioare clare şi foarte parfumate când este proaspătă, a fost din totdeuna foarte căutată de pictori. Din timpuri îndepărtate se găsesc în tratate numeroase rețete de verniuri pe bază de răşină mastic şi mulți autori notează excelențe verniurilor pe care le produce.

Posedând forte bune calități filmogene, răşina noastră este într-adevăr o răşină foarte interesantă, bine folosită, ea dă verniuri foarte strălucitoare egalizând foarte bine chiar şi suprafețele strălucire-mat, cele mai dezacordate şi rezolvând spațiile mate cele mai rebele. Bine formulate, aceste verniuri vor fi "suple" şi "nervoase", vor acoperi bine şi vor putea fi aplicate în straturi fine. Ea va putea de asemenea să comunice calitățile sale de strălucire şi de comportament mediului în care va fi aplicată.

Uşor galbene, aceste verniuri vor "încălzi" plăcut picturile – dându-le o tentă aurie. Această ultimă proprietate care era o calitate pentru pictorii secolelor trecute, va putea fi apreciată în mod divers de către pictorii de azi. Cu atât mai mult cu cât aceştia vor trebui să ştie că odată cu trecerea timpului, ea se va accentua, răşina devenind brună. Deşi acest

* A se vedea rolul verniurilor .

aspect este discutabil, trebuie să precizăm că se pare că acestă închidere la culoare nu trebuie să ia proporții dramatice, pentru că se pot acoperi şi cu alte răşini naturale. Insolubilizarea răşinei mastic odată cu trecerea timpului pare şi ea că rămâne în anumite limite pe care le putem califica rezonabile .

Răşina mastic prezintă un inconvenient important: producția sa este mult mai mică decât cererea. De aceea atinge prețuri foarte mari (de ordinul a mai multe sute de franci kilogramul.

Solvenți : terebentine, esența (benzina) de aspic – benzina de petrol, uleiuri calde

Răşina de dammar

Provenind din Insulele indoneziene unde este obținută incizând o varietate de Hopea, răşina dammar a apărut destul de târziu în meseria pictorilor. Ea devine de uzanță curentă în secolul al XIX-lea, când intervine în realizarea numeroaselor verniuri. Răşina se prezintă în blocuri cristaline

galben pal cu miros plăcut, nelipsită de calități: foarte ornamentală, posedând bune proprietăți filmogene, ea creează pelicule foarte apropiate de cele ale răşinii de mastic, atât prin comportamentul cât şi prin aspectul lor. Ca şi răşina mastic, răşina dammar îngălbeneşte şi devine insolubilă odată cu trecerea anilor. Aceste două fenomene nu iau proporții prea grave.

Foarte apropiată pentru pictor de răşina mastic, răşina damar prezintă un avantaj apreciabil în raport cu prima Şi ea este foarte ieftină, aproape de 20 de ori mai puțin scumpă.

Solvenți: terebentină, benzină de aspic, de petrol, uleiuri calde.

Copaluri

Foarte utilizate în secolul al XIX-lea, răşinile copal, din care altă dată existau numeroase varietăți (copal din Congo, din Yanyibar, din Sierra Leone …) au dispărut aproape astăzi din arsenalul pictorilor. Este un lucru rău?

Aceste răşini, cel mai adesea de origine fosilă, pe care le calificau în trecut drept dure (ceea ce însemna dizolvarea lor în solvenți obişnuiți nu putea să se facă decât prin intermediul unei fierberi. Se opuneau aceste răşini dure răşinilor zise moi, care puteau fi introduse în soluții la rece) posedă calități filmogene evidente: ele creează pelicule dure foarte strălucitoare şi foarte rezistente. Dar şi aceste calități sunt surse de probleme pentru picturi: prea dure pentru a urmări mişcările constante ale straturilor picturale, răşinile copal dau verniuri care îmbătrânesc rău, dacă nu sunt extrem de plastifiate. Pe de altă parte, foarte marea rezistență a peliculelor, mai ales la solvenți este pentru pictori mai curând un defect decât o calitate: proasta lor solubilitate originală nu se ameliorează odată cu vârsta, ele dau verniuri care sunt foarte greu de înlăturat, ceea ce nu este fără importanță când se ştie că cea mai mare parte a răşinilor copal se închid la culoare spre maro închis odată cu trecerea timpului.

Solvenți: ulei – la cald, terebentină, benzină de aspic, de petrol.

Guma lac

Uzajul face să vorbim de guma lac şi de răşina lac, deşi această substanță este mai apropiată de răşini decât de gume. (este o peliculă

insolubilă în apă). Guma lac este o răşină aparte: este singura răşină naturală de origine animală. Ea provine de la minusculele insecte din familia coccidae.

Solubilă în alcool, posedând bune calităţi filmogene, guma lac este înainte de toate răşină de lutier sau, de tâmplărie fină (din abanos), deşi a cunoscut o înflorire în secolul al XIX-lea, ca răşină de fixativ sau de verni de alcool. Într-adevăr, închizându-se foarte tare la culoare ea dă verniuri şi fixative bune care, dacă sunt satisfăcătoare în confecţionarea instrumentelor muzicale sau în tâmplăria fină, sunt inacceptabile în pictură.

Solvent : etanol (alcool de ars).

Răşina colofoniu

Reziduu al distilării gumei de pin care dă terebentina, colofoniu este o răşină care poate tenta pictorii. Foarte uşor de procurat, foarte ieftină, uşor de a fi introdusă în soluţii colofoniu poate semăna cu o răşină bună pentru a realiza verniuri pe care unii fabricanţi, mai puţin conştiincioşi au utilizat-o. Ea este de fapt o răşină distilabilă pentru pictori: foarte acidă, ea poate pune numeroase probleme împreună cu alţi constituenţi; închizându-se la culoare cu vârsta, muindu-se uşor ea dă verniuri care devin repede foarte brune şi prăfuite (când este suficient de cald pentru ca răşina să se moaie, praful se aşează pe pelicula moale a verniului.

Solvent : terebentina

Sandaraca

Semnalăm pentru a reţine acestă răşină, menţionată în vechile tratate şi care nu mai este deloc utilizată. Provenind din unele varietăţi de chiparos şi de ienupăr, ea dă pelicule plăcute dure şi strălucitoare cărora putem să le reproşăm o muiere apropiată de temperaturile ambiante – aceleaşi probleme ca şi la filmele de colofoniu.

Solvent: la cald, esenţa de terebentină.

Sandraganul

Semnalăm de asemenea pentru a fi reținută, acestă răşină solubilă în alcool pe care o găsim în câteva tratate foarte vechi şi pare că nu a fost niciodată utilizată în pictură.

Solvent : alcool.

Secretul ambrei, mit sau realitate?

*****

Unul dintre secretele pe care literatura de specialitate le atribuie cel mai adesea vechilor pictori este fără îndoială una din cele mai interesante de studiat, este cea a dizolvării chihlimbarului.

După anumiți autori tardivi sau contemporani, cei vechi ştiau să dizolve chihlimbarul, o răşină dură, care ni se pare astăzi imposibil de a o pune în soluție, utilizând solvenți compatibili cu munca pictorului* şi ei aveau la dispoziție o substanță cu calități excepționale.

Chihlimbarul întrebuințat sub formă de verni sau de medium ar crea pelicule suple şi dure, inalterabile care ar sfida timpul.

* ca solvenți ai chihlimbarului cunoaştem astăzi mai ales acizi, se va înțelege că întrebuințarea unor astfel de solvenți în pictură nu poate fi concepută.

În plus, ar ceda din excelentul său comportament picturilor. Aplicarea verniurilor de chihlimbar ar face să nu crape niciodată şi culorile ar rămâne mereu strălucitoare, etc. nu am putea cita calitățile pe care diferiți autori le trebuie nei răşini pe care unii dintre ei nu ezită să o califice drept răşina ideală.

Ne putem întreba cum chihlimbarul poate beneficia de o asemenea reputație pe lângă pictori care nu au întrebuințat-o niciodată şi care sunt sursele care permit să crezi că cei vechi cunoşteau secretul dizolvării ei. De fapt, ca toate secretele, sau cel puțin secretele presupuse de marii pictori, secretul chihlimbarului (ambrei) ridică trei întrebări:

1. Există un fapt istoric oarecare la originea secretului dizolvării ambrei sau, altfel spus, este demonstrat că în unele epoci, pictorii au utilizat o răşină cu calități excepționale, ambra?

Întâlnim în unele tratate vechi, în special în manuscrisul lui Turquet de Mayerne, pasaje foarte elogioase despre verni sau medii pe bază de ambră. Dar aceste pasaje cer două comentarii importante: pe de o parte în nici un text nu este vorba despre o răşină ideală cu calități excepționale aşa cum o vor descrie mai târziu unii autori şi pe de altă parte, diferența unei

denumiri ca cea de răşină mastic care denumeşte o răşină precisă şi totdeauna bine identificată, termenul ambră sau sinonimele sale (succin sau carabe) nu desemnează o răşină bine definită, ci o vastă familie de răşini fosile recoltate pe malurile Balticii. Nu există frontiere stricte între unele copaluri şi ambre sau s-ar putea denumi "ambrele" sau "chihlimbarurile". Astfel, Turquet de Mayerne pare că distinge ambra de carabe, astfel că ambii termeni sunt consideraţi în general sinonimi; mai târziu, Watin asociază ambra pe care o numeşte când succin, când carabe, sau copal. O lectură atentă a textelor ne face să credem că autorii lor înţeleg adesea prin ambră, răşinile pe care noi le înrudim astăzi mai curând familiei copalurilor.

La stadiul actual al cunoştinţelor noastre se poate spune deci că nu numai că nu găsim nici o urmă de răşină ideală, dar nu este sigur nici că cei vechi au utilizat răşini, pe care noi le numim ambră.

2. Întrebarea acestui secret al marilor pictori poate fi pusă? Sau, altfel spus, se prezintă ea sub forma unei probleme cu termeni bine definiţi care să permită formula o întrebare clară?

Se poate răspunde că din raţiuni de denumire, întrebarea secretului dizolvării ambrei este insolubilă. Nici un criteriu obiectiv nu permite să refuzi unor copaluri numele de ambră. În mod regulat, unii cercetători anunţă că au găsit secretul dizolvării ambrei. Dar astfel, n-au deplasat ei frontiera şi aşa labilă între ambre şi copaluri, punând în soluţie un copal?

În lipsa unui obiect al cercetării precis, problema dizolvării ambrei nici nu poate fi ridicată.

3. Acest secret al marilor pictori poate corespunde unei realităţi? E de ajuns un simplu bun simţ pentru a răspunde acestei întrebări. Că e greu sau uşor de dizolvat, că se numeşte ambră sau copal, se poate crede că există o răşină ideală, comportându-se bine din toate punctele de vedere, eliberându-se de constrângerile comune tuturor răşinilor naturale cum pretind unele texte moderne? Acesta pare puţin probabil. Poate că există un grup de răşini din familia răşinilor fosile posedând proprietăţi remarcabile dar ideea unei răşini perfecte pare într-adevăr greu de acceptat atât de exigent este "caietul de sarcini" la care trebuie să răspundă răşinile întrebuinţate în pictură (calităţi de suplețe foarte ridicate, transparenţă şi absenţă a culorii, ne alterându-se cu trecerea timpului, foarte bune calităţi filmogene, etc.). Fără un fundament istoric sigur neputând să fie pusă sub forma unei întrebări precise, secretul ambrei pare să ateste existenţa la pictori a dorinţei de a utiliza materiale ideale, ceea ce este foarte greu.

PLASTIFIANTII

Este suficient să luăm în mână o răşină naturală pentru a ne da seama că: răşinile naturale sunt dure, dacă nu casante şi poţi uşor să-ţi imaginezi că dau pelicule suple, capabile să urmărească mişcările constante ale operelor picturale (să amintim că suporturile celei mai mari părţi a picturilor sunt de origine celulozică). De aceea, dacă ele vor fi utilizate în verniuri, răşinile naturale vor trebui imperativ să fie amestecate cu o altă substanţă care să le dea suplețea pe care ele nu o au. Sunt acele substanțe numite plastifianţi.

Citind tratate, se pare că pictorii au ştiut dintotdeauna că, în lipsa plastifianților răşinile naturale dau pelicule dure şi casante care devin repede făinoase. Practic, toate rețetele de verniuri pe care le găsim în tratatele chiar şi cele mai vechi, intervine şi un plastifiant.

DIFERIŢII PLASTIFIANŢI

ULEIURILE

Cum de pictorii nu s-au gândit să amestece în verniurile lor aceste substanțe filmogene pe care le manipulează în mod constant şi pe care le cunosc mai bine ca oricine, în special calitățile de suplețe ?

De fapt, uleiurile apar ca primele şi cele mai răspândite din plastifianții verniurilor din meseria pictorilor.

Se ştie că există două categorii de ulei: uleiuri nesaturate, şi uleiuri saturate. Aceste două grupuri de uleiuri pot fi utilizate ca plastifianți.

Uleiurile nesaturate

Sunt primele uleiuri pe care pictorii le utizează ca plastifianți şi ele reprezintă majoritatea zdrobitoare a plastifianților de verniuri pe care le găsim în scrieri. Prezența lor nu se explică numai prin calitățile lor deosebite filmogene şi plastifiante ci şi prin puterea lor solventă. Răşinile fiind solubile la cald în ulei, uleiurile vor permite pictorilor să obțină verniuri fără să

recurgă la solvenţi obţinuţi prin distilare – ceea ce este foarte important "adevăraţii" solvenţi obţinuţi prin distilare ne devenind de uzanţă curentă decât târziu în ceea ce priveşte istoria tehnicilor în pictură.

Astfel, manuscrisul zis – din Padova, text pe care-l putem data din secolul al XVI-lea, dă reţeta unui verni compus dintr-un amestec în părţi egale de răşină mastic şi ulei de in, uleiul de in făcând oficiul de solvent (răşina este încălzită pentru a fi pusă în soluţia în ulei) ŞI DE PLASTIFIANT.

Ce trebuie să credem despre întrebuinţarea uleiurilor nesaturate ca plastifianţi de verni?

În primul rând, uleiurile nesaturate şi mai ales uleiul de in, care este de departe cel mai utilizat, par să fie plastifianţi de verni seducători. Posedând calităţile filmogene pronunţate şi mai ales o suplețe deosebită, uleiurile, amestecându-se cu răşini naturale, unind proprietăţile celor două corpuri, adică pelicule fine, suple care vor fi atât verniuri agreabile de a fi întrebuinţate şi foarte eficiente.

Totuşi, odată cu timpul, când ele sunt utilizate ca plastifianţi ai verniurilor finale, uleiurile se dovedesc a fi plastifianţi cărora li se pot face multe reproşuri. Pierzând din suplețe odată cu vârsta, ele apar ca plastifianţi mai mult provizorii decât permanenţi. Ingălbenindu-se şi insolubilizându-se în acelaşi timp cu timpul, ele vor închide la culoare verniurile pe care le vor face mai puţin reversibile.

Trebuie îndepărtaţi plastifianţii de verniuri? Fără îndoială că nu. Se pare că adăugate cu măsură, adică în mică cantitate verniurilor în aşa fel pentru a evita o închidere la culoare şi o insolubilizare prea pronunţată a verniurilor, uleiurile nesaturate şi care se usucă în mod corect, constituie pentru pictorii care nu-şi pot procura plastifianţi moderni, plastifianţi care, fără să fie perfecţi, sunt convenabili. Trebuie să notăm de altfel că unii fabricaţi utilizând încă uleiuri nesaturate ca plastifianţi de verniuri (uleiuri care sunt adesea uleiuri foarte elaborate, mai perfomante ca plastifianţi decât simplele uleiuri de in sau de nuci).

Uleiurile saturate

Prin definiţie, uleiurile saturate nu se întăresc. Calităţile de suplețe ale unui ulei de degradează cu vârsta, în mare parte din cauza proceselor reticulare şi de oxidare, responsabili de întărirea uleiurilor, unii

preparatori de verniuri au avut ideea de a utiliza uleiuri saturate pentru a-şi plastifia verniurile.

Astfel, în secolul al XVIII-lea în Dicţionarul portativ al picturii, Pernetti descrie UN verni pe bază de răşină mastic, de terebentină în ulei de măsline, acest ulei saturat făcând oficiul de plastifiant.

Întrebuinţarea uleiurilor saturate ca plastifianţi de verniuri fiind destul de rară, se cunoaşte puţin comportamentul lor.

Terebentina de Veneţia

Deşi ea se cristalizează şi se întăreşte cu vârsta, terebentina de Veneţia apare câteodată în unele reţete de verni, în care joacă evident rolul de plastifiant.

Se poate crede că această substanţă care-şi pierde rapid suplеţea creează atunci când este amestecat cu UN verni, UN plastifiant durabil? Aceasta pare puţin probabil.

Camforul

Apărând în câteva reţete de verni din secolul al XIX-lea, camforul, plastifiant al unor verniuri industriale, dă rezultate bune în ceea ce priveşte verniurile pictorilor? Este dificil de spus, atât de necunoscut rămâne acest plastifiant pentru pictori.

SOLVENTII

Terebentina

Acest solvent foarte utilizat de pictori prezintă UN anumit interes în domeniul verniului. Bun solvent al multor răşini naturale, el

posedă în plus o rapiditate de evaporare care convine numeroaselor verniuri. Va trebui bineînțeles să fie utilizat respectând "regulile de prospețime" care au fost prezentate în capitolul consacrat solvenților şi diluanților.

Esența de aspic

Excelent solvent al răşinilor naturale, dând verniuri foarte limpezi şi foarte stabile, esența de aspic poate fi în domeniul verniurilor un solvent tentant. Totuşi evaporarea sa foarte lentă îl fac până la sfârşit redutabil verniurile a căror solvent este esența de aspic, se usucă în săptămâni.

Esențele de petrol

Mediocri solvenți ai răşinilor naturale, esențele de petrol nu sunt recomandabile pentru verniurile ce utilizează aceste răşini.

Alcoolul

Solvent al câtorva rare răşini naturale, alcoolul (este necesar să amintim că prin alcool vocabularul pictorilor desemnează etanolul, sau altfel spus alcoolul de ars), posedă o mare putere de penetrare şi dau din acest motiv verniuri foarte penetrante, care pot fi destul de tentante. Acest solvent trebuie totuşi manevrat cu penetrație. Foarte buna sa afinitate pentru straturile picturale este câte odată la limita punerii în soluție a unor verniuri de alcool, vor provoca scurgeri ale straturilor picturale, dacă acestea sunt prea recente sau prea fragile, fie că sunt în ulei sau în emulsii acrilice şi vinilice.

Constituenții noilor verniuri

RĂSINILE

Răşinile sintetice

Sunt denumite răşini sintetice toate răşinile produse de om artificial datorită procedeelor de sinteză chimică (spre deosebire deci de răşinile naturale care au drept origine metabolisme vegetale şi câteodată minerale).

Răşinile sintetice au proprietăţi diferite de cele ale răşinilor naturale, dar înainte de a studia, trebuie să înţelegem bine că există deja o diferenţă fundamentală de nomenclatură între răşinile sintetice şi răşinile naturale.

Pe când răşinile naturale cuprind UN număr limitat de reprezentanţi pe care îi puteau identifica în ansamblu cu precizie (chiar dacă multe răşini sunt de fapt familii de răşini) nu este acelaşi lucru pentru răşinile sintetice.

Există câteva răşini sintetice de bază pe care le găsim într-UN mare număr de substanţe, dar atunci când sunt utilizate , aceste răşini sunt aproape întodeauna modificate pentru a răspunde la câteva constrângeri deosebite – Răşini fabricate de om, răşinile sintetice sunt adesea "pentru a fi întrebuinţate" şi mai rar " gata de întrebuinţat". Pentru acest motiv, este greu de prezentat, aşa cum se poate face în cazul răşinilor naturale, UN anumit număr de răşini sintetice precise, pe care le-am regăsi aşa cum sunt în verniuri sau în medii.

Modificarea recentă a răşinilor (în special plastificarea lor internă), amestecul în părţi egale al diferitelor răşini sintetice, complexitatea corpurilor(substanţelor) întrebuinţate şi a modificărilor lor şi de asemenea varietatea procedeelor de fabricaţie care dau răşinilor fabricate proprietăţi diferite fac, să nu putem vorbi decât de ansamblul răşinilor sintetice şi nu de răşini sintetice particulare.

Într-o manieră generală, răşinile sintetice au următoarele proprietăţi:

- Sunt total transparente şi incolore. Acesta este unul din marele lor avantaje (cel puţin pentru unii pictori) în raport cu răşinile naturale: întrebuinţate ca răşini de verniuri, ele dau verniuri ce nu auresc picturile pe care sunt aşezate. Trebuie să notăm totuşi că anumite răşini sintetice au un reflex albăstrui sau violet. Aceste răşini vor da verniuri care "vor răci" puţin picturile.

- Au deosebite calităţi filmogene generale. Totuşi, în ansamblu, puterea lor de a orna pare mai redusă decât la cele mai bune răşini naturale (răşinile mastic şi damar par inegalate din acest punct de vedere).

- Ele posedă în cea mai mare parte o mare suplețe. Suplețea lor nu este totuşi todeauna perfectă şi permanentă aşa cum se crede adesea. Unele răşini sintetice îşi pierd suplețea o dată cu vârsta şi din acestă cauză, peliculele devin casante.

- Sunt complet neutre. Spre deosebire de răşinile naturale, care sunt mai mult sau mai puțin acide, răşinile sintetice curente, datorită perfectei lor naturalităţi nu vor pune niciodată probleme de compatibilitate cu alți constituenți ai unei picturi.

- Unele dintre ele nici nu îngălbenesc nici nu se isolubilizează cu trecerea vremii. În afara venirii lor în domeniul verniurilor, răşinile sintetice au fost primite de unii cu entuziasm. Perfecta lor transparență, originea lor "chimică" par să ducă la o învechire (îmbătrânire) bună, dacă nu ideală. Dacă unele răşini sintetice par că se comportă bine faţă de cele două procese de degradare care sunt îngălbenirea şi insolubilizarea, altele au demonstrat reacţii care nu le pot aşeza lângă răşinile naturale cele mai mediocre din aceste puncte de vedere. Unele răşini sintetice, contrar ideii de inalterabilitate pe care mulți o asociază spontan cu ideea de sintetic, se îngălbenesc şi se insolubilizează cu vârsta.

Cum să facem diferența între aceste ultime răşini şi cele care se comportă bine îmbătrânind?

Pictorii nu au altă alegere, decât de a vorbi serios cu producătorul lor, sperând că acesta va selecta cu grijă răşinile sintetice pe care le întrebuințează în realizarea verniurilor şi a mediilor.

PLASTIFIANTII

Plastifianţii răşinilor sintetice. Plastificarea internă.

Deşi sunt mult mai suple decât răşinile naturale, cea mai mare parte a răşinilor sintetice, au de asemenea nevoia de a fi plastificate, pentru a da pelicule suficient de suple pentru a urma mişcarea constantă a picturilor.

Unii plastifianţi foarte vechi, îşi găsesc locul în fabricarea verniurilor pe bază de răşini sintetice (uleiurile, aceşti cei mai vechi

plastifianți, păstrează o anumită tinerețe în ochii câtorva fabricanți au recurs la plastifianții moderni pentru verniurile lor pe bază de răşini sintetice.

Substanțe complexe şi variate rezultând din reacțiile de sinteză, aceşti plastifianți sunt pentru pictori uneori necunoscuți şi nu la îndemâna lor (unde să-i cumperi, cum să manevrezi ftalatul de butil)?

Aceşti noi plastifianți sunt plastifianții pe care pictorii îi aşteaptă de când există verniurile?

Fără îndoială, răspunsurile la acestă întrebare vor fi multiple atât de numeroşi sunt diferiții plastifianți moderni pe care fabricanții de verniuri îi au la dispoziția lor.

Din ce în ce mai frecvent, pentru a creşte permanența proprietăților plastifianților, fabricanții nu mai utilizează răşini în care sunt amestecați plastifianți, ci răşini pe care au fost grefați plastifianții.

Acestă tehnică de plastifiere, numită plastifiere internă, care intervine în timpul fabricării răşinii şi care constă în a uni plastifiantul cu răşina pe scară moleculară prin legături de natură chimică, prezintă numeroase avantaje în raport cu simplul amestec al plastifianților: amestecați numai cu răşini, plastifianții se pot evapora, pot migra la suprafața verniului să se degradeze mai repede, etc.

SOLVENȚII

Solvenții uzuali ai noilor verniuri sunt adesea aceeaşi ca cei ai verniurilor tradiționale. Terebentina, esențele de petrol/care sunt în domeniul răşinilor naturale), alcoolul (verniurile cu alcool pe bază de răşini sintetice vor trebui să ceară aceleaşi rezerve ca şi verniurile cu alcool pe bază de răşini naturale) sunt solvenți curenți ai verniurilor pe bază de răşini sintetice. Acestor solvenți tradiționali ai verniurilor, noile verniuri au adăugat UN nou solvent: apa.

Verniurile cu apă, verniuri în emulsie

Rupând cu principiul de bază al verniurilor care aveau la bază o răşină, fie ea naturală sau artificială, în soluție, din ce în ce mai mulți fabricanți propun verniuri a căror răşină este în emulsie în apă. Aceste noi verniuri puțin surprinzătoare , au avantajul de a se usca repede şi fără miros.

CE VERNIURI ŞI CE PICTURI?

Nu toate verniurile pot fi puse pe orice fel de pictură. În capitolul asupra tehnicilor de execuţie vor fi date regulile de compatibilitate între verniuri şi picturi.

Probleme de nomenclatură (denumiri)

Pentru a evita orice confuzie între diferitele verniuri, denumirea unui verni ar trebui să indice atât natura şi compoziţia sa, sau cel puţin răşina sa principală şi solventul său. Astfel, ar trebui să vorbim despre verniul final damar în soluţie în terebentină, verniuri de retuş sintetice în soluţie în esenţă de petrol, etc.

Astfel de denumiri sunt uneori foarte greoaie şi uzanţa a reţinut mai multe sisteme de denumire prescurtate care definesc atâtea nomenclaturi.

Se poate desemna un verni ca :

- Ţinând cont, într-un amestec curios, atât de plastifiantul său cât şi de răşina sa, natura acesteia presupunându-se a fi legată de natura plastifiantului. Se mai poate încă găsi în unele scrieri moterne acest sistem vechi de clasificare a verniurilor care datează din secolul al XVIII-lea. El distingea, pe de o parte, verniuri aşa zise grase, verniuri plastifiate cu o cantitate importantă de ulei şi normal pe bază de răşini dure* şi verniurile aşa zise slabe, verniuri fără sau foarte sărace în ulei şi pe bază de răşini moi. Această nomenclatură foarte sumară şi destul de imperfectă (unele verniuri pe bază de răşini "moi" utilizând uleiul ca plastifiant) a pirdut în zilele noastre mult din interesul său – în special din raţiunea părţii casante a verniurilor sintetice.

- Tinând cont de solventul său. Se disting astfgel verniuri cu esenţe, cu alcool, cu terebentină, etc. Puţin răspândită, acestă clasificare – puţin precisă (ea nu face nici o distincţie între verniurile naturale şi verniurile sintetice!) îşi găseşte utilitatea atunci când proprietăţile solvenţilor de verni joacă un rol preponderent.

- Ţinând cont de răşina sa. Această nomenclatură, pe care o recomandă normele oficiale şi care aparea ca cea mai interesantă răşinile

fiind componenţii cei mai importanţi ai verniurilor, întâlneşte totuşi limite în domeniul verniurilor sintetice unde complexitatea corpurilor (substanţelor) întrebuinţate face dificilă o asemenea terminologie. Verniul "Metacrilat de butil (metacrilat de metil) va obosi pictorii prin numele său. Verniul AW2 – pentru a avea un nume mai scurt – nu va avea un nume poetic …

- NU există deci un sistem simplu de denumire a verniurilor care să fie perfect. Pictorii nu vor avea altă alegere decât să reţină în funcţie de împrejurări, denumirea ce li se pare cea mai adaptată.

* A se vedea răşinile copal.

ROLUL VERNIURILOR

ROLUL VERNIURILOR FINALE

Rolul estetic al verniurilor finale

La ce servesc verniurile finale? La această întrebare mulţi (aici incluzând şi pictori) ar răspunde: pentru a face strălucitoare şi pentru a proteja stratul pictural.

Astfel gândite, verniurile apar ca un "plus" care vin să se suprapună unei picturi deja terminate, executate. La fel ca şi ramele, ele vor da măreţie unei picturi terminate, adăugându-i o finalitate plăcută şi foarte de suprafaţă şi vor rămâne ca elemente exterioare elaborării ei, fără mare consecinţă estetică.

Ori, verniurile sunt pe departe a fi simpli agenţi de finisare, dându-I picturii un simplu "bobârnac" – de fapt facultativ şi anecdotic. Din contra, modificând şi participând la măiestria gradului de strălucire/mătuire a stratului pictural, ele vor modifica considerabil percepţia acestui strat pictural şi cu acest rol ele trebuie considerate drept componente estetice ale picturii.

Într-adevăr, nu trebuie să ne înşelăm aici. O aceeaşi imagine şi mai ales o aceeaşi pictură va fi percepută cu totul diferit de un spectator după gradul său de strălucire/mătuire. Pentru a înţelege bine acestă importanţă estetică a celor două elemente – strălucirea / matitatea, putem studia trei cazuri exemplare printre nuanţele de strălucire / mat posibile.

Strălucitoare stratul pictural creează profunzimea ; valorile sale sunt saturate, desenul său este net şi incisiv, favorizează penetrarea privirii, transparenţele, diferitele "intensităţi" de pastă sunt foarte perceptibile. Foarte numeroase opere ale picturii clasice utilizează astfel o strălucire destul de mare pentru a crea imagini care sunt ferestre dense, profunde şi vibrante în care privirea pătrunde şi se pierde. "Gioconda" lui Leonardo da Vinci este fără îndoială unul din cele mai bune exemple de creaţii de asemenea "ferestre".

Mată, din contra, stratul pictural opreşte privirea la suprafaţă, pictura este opacă, fără profunzime, culorile sunt puţin saturate, prăfuiala creată albeşte culorile, desenul se dizolvă parţial în reflexul difuz al luminii, efectele de transparenţă şi de catifelare sunt imposibile.

O aceeaşi plajă de culoare dacă este mată sau strălucitoare prezintă puternice diferenţe de materie, de saturaţie şi de profunzime. Tentele vii, transparenţele absente în partea mată, sunt foarte prezente în partea strălucitoare.

Extrem de strălucitor, stratul pictural generează o imagine a cărei reflexe prea prezente vor distruge iluzia operei. Spectatorul percepe reflexul său cât şi cel al mediului său. Desenul, culorile sunt ascunse de efectul "sticlos" pe care îl provoacă reflexele ce se interpun între spectator şi imagine. Strălucirea în loc să exalte stratul pictural favorizând o reflexie şi o penetrare fără interferenţă pe şi în stratul pictural "sustrage" spectatorul prin jocul reflexelor o parte din efectul colorat, se opune, transparenţelor şi jenează perceperea desenului.

Pe de altă parte, intervenind asupra fenomenelor de reflexie şi de penetrare a fluxurilor luminoase, gradul de strălucire / mat nu va mai juca un rol important în imaginea optică pe care o va percepe spectatorul, dar de asemenea în imaginea fizică sau, altfel spus, materia pe care acesta o va percepe.

Materiale plate, seci şi aspre în matităţi extreme, materii bogate, onctuoase şi luxuriante, străluciri extreme, fragile şi fine, smalţuri (glazuri) de straturi picturale satinate, etc., diferenţele strălucitor / mat generează tot atâtea materii care sunt adevărate (tot atâtea) plăceri estetice.

Am putea astfel să multiplicăm studiile de straturi picturale prezentând străluciri / mătuiri variate oferind imagini şi materii diferite pentru a arăta toată bogăţia strălucitor / mat cu care pictorii pot jongla. Numai dacă ne gândim la aceste două extreme care sunt pastelul şi lacul şi vom întrevedea toată paleta de strălucire – mat de care pictorii pot dispune şi pot jongla şi fineţea combinaţiilor pe care pot să o realizeze?

Mulți pictori contemporani nu s-au înşelat din acest punct de vedere şi putem admira unele din lucrările lor utilizând acorduri strălucire – mat în mod savant. Este de remarcat de altfel că ei au reluat o cale de cercetare pe care au dezvoltat-o unii pictori din secolul al XIX-lea şi pe care am putea-o crede un moment abandonată. Putem astfel desemna şi multitudini de mijloace de expresie tulburătoare între unele picturi în demi – jus a pictorilor impresionişti care au recurs la acorduri extrem de fine de aplatizare satinată pentru a obține imagini de o suavitate deosebită şi unele picturi contemporane.

Stăpânirea gradului de strălucire – mat al straturilor picturale

Cum să stăpâneşti gradul de strălucire – mat al vreunui strat pictural?

Trebuie să ştim că prin consistența sa, un strat pictural, poate prezenta toate gradele de strălucire – mat posibile. Într-adevăr, gradul de strălucire – mat al unui corp depinde într-un mod deosebit de starea suprafeței sale.

> Dacă suprafața este perfect netedă, ea reflectă lumina ca o oglindă. Razele luminoase ricoşează pe suprafață exact ca o minge de un perete. Suprafața este strălucitoare.
>
> Dacă suprafața este mediu accidentată, de exemplu dacă ea posedă o anumită asperitate, fenomenul de reflexie a luminii este perturbat, o parte a luminii este dispersată, adică trimisă în toate direcțiile. Suprafața este satinată, (altfel spus – semi – strălucitoare).
>
> Dacă suprafața este extrem de accidentată, toată lumina este dispersată, reflexia razelor luminoase se face fără a privilegia nici o direcție. Suprafața este mată.

Stratul pictural care este compus dintr-un ansamblu liant – pigment, poate prezenta stări ale suprafeței din cele mai variate.

> Dacă stratul pictural este foarte bogat în liant, pigmenții vor fi bine încorporați, liantul va putea da adevărata măsură a caracterului filmogen, producând o peliculă perfect netedă. Stratul pictural va fi deci strălucitor.

Dacă stratul pictural este mediu bogat în liant, pigmenții nu vor dispărea cu totul în liant . Ei vor participa la suprafața stratului pictural care va fi astfel uşor accidentat, adică satinat.

Dacă stratul pictural este foarte sărac în liant, pigmenții vor fi puțin încorporați, ei vor fi apropiați de starea lor de pudră. Suprafața stratului pictural va fi foarte accidentată, altfel spus – mată.

Unii pictori, vor putea să stăpânească raportul liant/pigment sau, altfel spus, gradul de strălucire/mat al straturilor picturale pe măsura elaborării operelor lor.

Dar, aproape întotdeauna strălucirea/mat a unei opere picturale, care depind de un mare număr de factori: de raportul liant-pigment, de stratigrafia operei (relațiile între diferitele straturi şi substraturi, natura preparării, suportul, etc.), munca pictorului (şedințe de lucru mai mult sau mai puțin apropiate, utilizarea sau nu a mediilor, etc.) factori care intervin toți în evoluția raporturilor liant-pigment, vor scăpa controlului pictorului.

Foarte adesea, opera finită va prezenta strălucire-mat dezacordate şi foarte jenante: o aceeaşi culoare va fi în unele locuri strălucitoare şi în altele foarte mată, unele transparențe vor fi distruse de părți mate involuntare, unele străluciri foarte pronunțate vor provoca reflexe neplăcute, etc.

De aceea, pictorii vor putea face apel la o tehnică de dominare (stăpânire) a strălucirii-mat mult mai puțin deranjantă şi mult mai simplă şi facilă decât controlul permanent în timpul creației al raportului liant-pigment al stratului pictural: acoperirea cu verni.

Acțiunea verniurilor se bazează pe un principiu simplu, uşor de realizat şi foarte eficient: gradul de strălucire-mat al unui corp depinde de starea sa de suprafață, cu cel al corpului pe care sunt aşezați.

Astfel, ei vor îndeplini o primă funcție foarte prețioasă pentru pictori: acoperind un strat pictural uniform, ori care ar fi starea suprafeței sale, verniurile vor egaliza gradul de strălucire-mat al acestui strat pictural. Acoperită (tratată) cu verni, o pictură care prezintă alterații de strălucire-mat oricare ar fi gravitatea lor, vor oferi o strălucire-mat perfect uniformă.

JAMES MAC NEILL WHISTLER (1834-1903)

Variații în bleu şi verde . 1868 – 1869. Ulei pe pânză.

Pictor de o mare sensibilitate, de o mare senzualitate, Whistler a ştiut, mult înainte de epoca sa, să dezvolte UN limbaj extrem de bogat, subtil şi delicat, care prefigura deja cercetările cele mai moderne ale pictorilor contemporani.

Găsim mai ales în cea mai mare parte a operelor lui utilizări foarte virtuoase şi foarte fine a jocurilor de strălucire-mat.

Departe de a prezenta o simplă suprafață, uni şi monocromă, aceste opere prezintă jocuri savante a multiplelor şi suavelor glasuri satinate care sunt tulburate de infime distanțe de străluciri / matități, desemnând astfel un tandru şi profund spațiu de pictură unde, ochiul se pierde printre multiplele mângâieri ale pastelor (uleiurilor).

Înlocuind suprafața cu stratul pictural, verniul egalizează gradul de strălucire-mat.

Pe de altă parte este posibil, modificând poziția unui verni, de a-i conferi un strat de suprafață precis, altfel spus, de a alege gradul de strălucire-mat. Verniurile permit deci să alegem în mod liber gradul de strălucire-mat al unui strat pictural.

Datorită verniurilor toate strălucirile-mat sunt posibile pe straturile picturale, cele mai variate.

Verni strălucitor pe Strat pictural mat	Verni satinat pe strat pictural mat şi satinat
Verni mat pe strat pictural strălucitor	Verni mat pe strat pictural mat şi strălucitor
Verni strălucitor Pe strat pictural satinat	Verni mat pe strat pictural mat.

Rolul de protecţie al verniurilor

Verniurile nu sunt numai mijloace de expresie estetice, sunt de asemenea pelicule ce vor acoperi straturile picturale şi care oferă din acest punct de vedere operelor de artă o protecţie neglijabilă.*

* Acest rol de protecţie pe care-l asigură verniurile a fost raţiunea primei lor întrebuinţări. Astfel, în Evul Mediu, pictorii care utilizează lianţi solubili în apă îşi tratează cu verni operele, pentru a le proteja de apă.

Este de asemenea posibil să spunem că, în condiţii normale de conservare, dacă dăm deoparte degradările, cu siguranţă uneori importante, pe care le provoacă efectele fotochimice legate de lumină,* verniurile protejează straturile picturale de ansamblul de degradări ce pot proveni de la mediul înconjurător: frecări, prăfuiri, pete, diferite murdăriri, etc.

Calităţile care trebuie să le posede verniurile finale

Pentru a îndeplini diferitele funcţii care sunt aşteptate de la ele, verniurile finale trebuie să posede un număr mare de calităţi.

Înainte de toate, ele trebuie să fie capabile să fie … verniuri. Adică de a umple şi de a acoperi diferitele neregularităţi ale stratului pictural responsabil de efectele strălucire-mat fără a migra în pelicula de pictură sau fără a fi refuzată de ea. Această primă caracteristică a verniurilor este numită puterea de protecţie a verniurilor. Cu cât acestă putere va fi mai ridicată (acestă putere depinde re răşina sau răşinile verniului, de aceea se vorbeşte de răşini mai mult sau mai puţin protectoare) cu atât acesta va fi mai eficientă.

Puterea de protecţie (de completare, de garnisire, ornare) a verniurilor finale trebuie să aibă cea mai bună permanenţă posibilă, acesta putând forma un strat omogen şi durabil aderând pe pictură sau altfel spus să fie filmogene.

Verniurile finale care acoperă o parte sau tot stratul pictural, trebuie în mod evident să fie transparente. Transparenţa lor poate fi perfectă sau relativă ca în cazul verniurilor pe bază de răşini naturale care îngălbenesc puţin straturile picturale.

Ele trebuie să fie capabile să acopere stratul pictural fără să-l altereze în nici o manieră (mod). Unele verniuri cu solvenţi posedând o puternică “simpatie” pentru straturile picturale vor fi evitate din această

cauză sau manevrate cu precauţie. Verniurile cu alcool pe care le preferă unii pictori, va trebui să fie abordate cu multă circumspecţie.

În sfârşit, o ultimă calitate va fi cerută verniurilor finale: ele vor trebui să fie reversibile. Îngălbenindu-se adesea cu timpul, supuse în mod constant frecărilor, prafurilor, petelor … întru-n cuvânt agresiunilor mecanice şi chimice de toate felurile, verniurile finale ori care ar fi calităţile lor intrinsece, vor trebui să fie considerate ca straturi provizorii. Ele vor trebui să poată fi înlăturate fără a deteriora pictura ; este această calitate cea ce se cheamă reversibilitate.

Pentru acest motiv, printre diferitele verniuri pe bază de răşini naturale, singure, verniurile pe bază de răşini mastic sau damar par acceptabile şi uleiurile nesaturate (amintim faptul că uleiurile nesaturate ca şi răşinile naturale se îngălbenesc şi se insolubilizează cu vârsta) nu va trebui să fie întrebuinţate ca plastifianţi, decât în cantităţi mici.

* Unele verniuri care filtrează ultravioletele protejează de asemenea picturile contra fenomenelor de degradare legate de lumină.

ROLUL VERNIURILOR DE RETUŞ

Cu siguranţă, verniurile de retuş sunt destul de apropiate de verniurile finale. Ca şi acestea ele vor permite stăpânirea gradului (degradării) strălucirii / matităţii a unui strat pictural înlocuind suprafaţa cu propria lor suprafaţă, şi frontiera între verniurile finale şi verniurile de retuş nu este întotdeauna uşor de trasat.

Verniurile de retuş se disting de verniurile finale înainte de toate prin întrebuinţarea lor: pe când verniurile finale sunt puse pe o lucrare pictată terminată, verniurile de retuş vor interveni în cursul lucrului picturii. Desigur unele dezacorduri de strălucire / mat nu sunt numai prejudiciabile operei finite, ele se pot dovedi jenante pentru pictor în cursul elaborării operei. Astfel, unele reflexe prea pronunţate vor jena perceperea materiei picturale pe care o lucrează, unele porţiuni mate vor acţiona de asemenea împiedicându-l să evalueze bine transparenţa straturilor, etc.

Embuurile (părţi mate)

Problemele pe care le pun asemenea părţi de strălucire / mat care uneori jenează perceperea pe care pictorul poate să o aibă asupra muncii

sale şi se opun stăpânirii caracteristicilor materiei picturale (transparență, efect colorat, claritatea tuşei etc.) pot îmbrăca o asemenea acuitate încât vocabularul pictorilor a reținut o expresie consacrată a propos de una din manifestările lor cele mai jenante: embuurile (părțile mate).

Sunt astfel desemnate toate părțile mate destul de pronunțate şi accidentale care pot altera perceperea unui strat pictural.

Aproape întotdeauna, pentru-că straturile lor picturale prezintă probleme de părți mate, pictorii vor recurge la întrebuințarea verniului de retuş.

Aceste părți mate, prin neprevăzuta lor apariție amploarea pe care o pot lua, unele putând crea adevărate "găuri" mate în straturile picturale strălucitoare, au intrigat îndelung pictorii.

Dacă se cunosc regulile simple de optică ce explică fenomenele de strălucire / mat, originea părților terne şi modul în care verniurile de retuş răspund acestei alterări a straturilor picturale se dovedesc a fi totuşi foarte simple.

Embuurile părțile mate au totdeauna drept origine o migrare a liantului materiei picturale care este aşezat sub straturile (operei pictate) picturii. Această migrare care sărăcind stratul pictural în liant, va crea o matitate punctuală.

Pictorii sunt adesea surprinşi de părțile mate (terne) căci acestea pot proveni din straturile cele mai profunde ale stratigrafiei operei. Astfel, o gaură într-o încleiere, o diferență de porozitate într-o anumită preparare pot provoca o parte mată (embu) într-un strat pictural, chiar dacă aceasta este foarte bogată în liant şi foarte groasă.

Verniurile de retuş vor reduce (embuurile) părţile mate acoperind în mod egal ansamblul stratului pictural, exact cum fac verniurile finale pe o pictură terminată.

De altfel, de ce să se utilizeze verniuri special destinate în a interveni în timpul activităţii pictorului, şi să nu utilizăm pur şi simplu verniuri finale?

Existenţa acestor verniuri speciale "de lucru" care sunt verniurile de retuş se explică prin mai multe modalităţi.

Pe de o parte, matul extrem al unor părţi terne, gravitatea lor, impun verniurilor însărcinate să le "neutralizeze" o putere de ornare foarte mare, servită de o mare fluiditate, capabilă să umple şi să orneze cel mai bine stratul pictural sărac în liant. De fapt, spre deosebire de verniurile finale, care se mulţumesc să acopere stratul pictural, verniurile de retuş nu îl vor acoperi numai ci îl şi vor "hrăni". Adică vor îmbogăţi în liant stratul pictural parţial sărăcit, cu scopul de a veni de hac părţilor mate şi de a elimina într-o oarecare măsură inegalităţile de raport liant / pigment existente în interiorul stratului pictural.

Pe de altă parte, verniurile întrebuinţate în timpul lucrului pictorului nu vor forma UN strat aşezat pe o pictură, ca verniurile finale, ci UN strat ce face parte din operă, prinsă în sendviş între mai multe straturi picturale, şi putând să facă parte din substraturile sale cele mai profunde. Astfel, ele vor trebui să posede o compatibilitate cu ceilalţi constituenţi ai operei, compatibilitate la care verniurile finale nu sunt obligate.

Ele trebuie să posede de asemenea o "discreţie" pe care nu o au verniurile finale. Foarte fluide, foarte fine, verniurile de retuş vor trebui să restabilească (re acorde) strălucirea / matitatea stratului pictural în cursul lucrului fără să se impună ca verni. Ele vor trebui să ofere pictorului posibilitatea de a re lucra nu pe un verni, ci pe un strat strălucitor / mat bine stăpânit, unde prezenţa unui verni să fie cel mai puţin perceptibilă. Pentru acest motiv verniurile de retuş vor fi mult mai fluide decât verniurile finale.

În sfârşit, verniurile de retuş vor fi dintr-un anumit punct de vedere mai puţin solicitate decât verniurile finale : înserate în straturile profunde ale operei ele nu vor suferi din cauza problemelor de îmbătrânire ce le privesc pe verniurile finale, care sunt foarte expuse (praf, agresiuni mecanice etc.) şi cărora le este cerută totdeauna o transparenţă perfectă. Problemele de rezistenţă mecanică, rezistenţă la îngălbenire, problema

reversibilității care decurge din problemele precedente sunt fără obiect în cea ce privesc verniurile de retuş*.

*Pentru acest motiv pentru care nu trebuie să urmăm sfatul foarte răspândit al verniurilor finale, mai ales verniurile aşa-zise provizorii cu verni de retuş. Ele nu sunt destinate unei asemenea uzanțe.

Fenomenele de strălucire / mat responsabile de pierderea luminozității şi a înălbirii picturilor pe bază de apă după uscarea lor.

Guaşa, acuarela şi într-o oarecare măsură picturile acrilice şi vinilice pierd puțin din strălucirea lor după uscare. Fenomenele de strălucire / mat explică această reacție.

Când un pictor lucrează guaşă, o acuarelă sau o pictură acrilică sau vinilică încă proaspătă, aceasta este foarte bogată în apă. Această apă se comportă față de pelicula picturii ca un verni: ea acoperă neregularitățile suprafeței stratului pictural. Pelicula este strălucitoare, culorile sale sunt saturate, efectele de transparență sunt favorizate.

Când apa se evaporă, ea "descoperă" neregularitățile unui strat pictural adesea sărac în liant pe care a contribuit să-l facă poros (evaporarea sa antrenând o anumită porozitate a peliculei). Pelicula devine mată. Culorile îşi pierd vivacitatea, efectele de transparență sunt mai puțin perceptibile, etc. stratul pictural "se stinge".

Acest fenomen foarte simplu explică faptul că numeroase opere executate cu un liant de apă, care păreau foarte plăcute în timpul lucrului, se dovedesc puțin decepționate după uscarea lor. Verniurile vor permite de a

regăsi parţial prospeţimea iniţială a acestor opere garnisind (aranjând) din nou stratul pictural.

PUNEREA ÎN OPERĂ A VERNIURILOR

Fabricarea verniurilor

Mai este încă interesant pentru pictori de a prepara ei înşişi verniurile, când astăzi fabricanţii de produse de pictură propun o vastă gamă de verniuri pe bază de verniuri pe bază de răşini naturale şi de răşini sintetice?

De bună calitate, reprezentând o cheltuială mică (chiar şi verniurile mai scumpe se dovedesc pînă la urmă puţin costisitoare, pentru că un singur litru de verni permite un mare număr de vernisări ale picturilor), aceste verniuri prezintă un mic interes faţă de vechile verniuri "de casă" ale pictorilor, şi cu atât mai mic interes pe care l-ar crea un artificiu pentru a pretinde că verniurile fabricate în atelier prezintă o reală originalitate în raport cu verniurile din comerţ. Reluând în ansamblu materialele şi principiile de verni ale vechilor pictori * , verniurile industriale se diferenţiază înainte de toate prin serioasa lor formulare şi rigoarea execuţiei pe care o permite o fabricaţie în serie.

Totuşi, pictorii pot încă să găsească câteva raţiuni pentru a prepara ei înşişi verniurile.

Pe de o parte, oricât de întinsă ar fi ea, gama verniurilor industriale are cu siguranţă limitele sale. Din ce în ce mai puţini fabricanţi, de exemplu, propun verniuri fierte (coapte). Preparându-şi singuri verniurile, pictorii pot trece de aceste limite şi să realizeze verniuri "pe măsură" care vor corespunde exact nevoilor lor. Totuşi, această raţiune îi va privi mai ales

pe pictorii ce posedă o anumită experienţă în prepararea verniurilor. Într-adevăr, stăpânirea perfectă a fabricării unui verni (finețea sa, vivacitatea, puterea de acoperire, strălucirea /matitatea etc.)nu este la îndemâna tuturor cel puțin la primele lor fabricații. Din lipsă de experienţă, riscul este mare ca un verni vrut "pe măsură" a cărui comportament nu va fi fără surpriză…

Pe de altă parte, şi această problemă va interesa pe toți pictorii, fabricarea verniurilor nu este o operație care nu-I învață nimic pe pictori. Din contra. Ca în toate operațiile în care pictorul î-şi prepară el singur materialele, fabricarea verniurilor se dovedeşte "o şcoală" foarte prețioasă. Realizându-şi verniurile pictorul va observa cum o răşină poate fi mai mult sau mai puțin dizolvată, cum se amestecă o răşină cu un solvent, calitatea acestui amestec, cum poate fi un verni mai mult sau mai puțin limpede, mai mult sau mai puțin fin, nervos, fluid, cum se întinde şi cum se usucă etc. , etc.; într-un cuvânt, grație acestei operații, pictorul va cunoaşte mai bine verniurile. Din acest punct de vedere este interesant pentru pictori să-şi prepare verniurile, chiar şi numai câte o dată pentru a învăța toată bogăția comportamentului lor şi a proprietăților lor. Putem chiar spune că, grație verniurilor preparate în atelier, pictorii vor şti mai bine să aleagă şi să aplice verniurile, decât pe cele cumpărate din comerţ.

Diferitele verniuri pe care pictorii le pot prepara

Din punct de vedere al fabricării lor, toate verniurile, nu sunt la îndemâna pictorilor. Verniurile pe bază de răşini sintetice le sunt puțin accesibile, gândindu-ne la dificultatea procurării constituenților acestor verniuri. Nu vom prezenta deci decât prepararea verniurilor pe bază de răşini naturale.

Aceste verniuri pot fi preparate în două feluri :

- Prin dizolvare la rece. Aceste verniuri erau numite altă dată dealtfel realizate prin expresia "verniuri a la şosetă" .

- Prin dizolvare la cald. Aceste verniuri se numesc "verniuri coapte".

VERNIURI DIZOLVATE LA RECE SAU "VERNIURI A LA ŞOSETĂ"

Aceste verniuri au avantajul de a prepara ca să spunem aşa fără nici o muncă şi de a fi mai clare decât verniurile fierte (coapte)care sunt totdeauna puțin colorate prin fierbere. Ele prezintă totuşi un inconvenient destul de jenant: ele precipită foarte uşor.

Dizolvarea răşinilor naturale obişnuite se face destul de rău în absența aportului de energie care-l constituie fierberea şi o dizolvare imperfectă nu ține. Corpul pus în soluție, în loc să fie dispersat la scară moleculară în solvent, este dispersată sub formă de agregate de molecule *.

Un bun amestec în soluție: corpul dizolvat este dispersat la scară moleculară

Un amestec imperfect: corpul dizolvat sub forma agregatelor de molecule

Prea grele pentru a rămâne suspendate în solvent, aceste agregate încep să curgă la fundul recipientului ce conține solventul. Acest fenomen se întâmplă adesea verniurilor dizolvate la rece, verniuri a căror dizolvare este uşor imperfectă. Puțin timp după fabricarea lor, ele devin tulburi ceea ce corespunde unei creşteri a mărimii agregatelor de molecule ce se aglutinează unele cu altele), apoi se tulbură complet) agregatele de molecule devin atât de voluminoase încât perturbă trecerea luminii în verni); în sfârşit, ele precipită pe fundul recipientului (moleculele de răşină fiind antrenate de greutatea lor devenită excesivă).

Pentru a remedia acest inconvenient, al verniurilor dizolvate la rece, sunt posibile două soluții:

Pe de o parte veți putea prepara verniurile dizolvate la rece în trei mici cantități pe care le aveți. Fabricat de câteva zile, ele nu vor fi afectate de fenomenele de tulburări ce preced precipitările.

Pe de altă parte, veți putea avea o grijă deosebită față de dizolvarea verniurilor "a la şosetă". Dacă dizolvarea perfectă a verniurilor dizolvate la rece este prea grea, ea nu este imposibil de realizat. Verniurile le veți putea astfel conserva destul de mult timp fără nici o problemă. Să ştiți totuşi că ele nu vor fi eterne. Peste câtva timp – chiar şi ani ele vor precipita.

Oricum, oricare ar fi calitatea preparării lor, originea lor (verni de atelier sau din comerț) compoziția lor (verniuri pe bază de răşini sintetice sau verniuri pe bază de răşini naturale), toate verniurile sunt afectate de aceste fenomene de tulburare chiar de precipitare, care iau un relief deosebit

cu verniurile dizolvate la rece preparate în atelier. Din acest motiv, veți aplica pentru aceste verniuri ca şi pentru altele ceea ce este regula de aur a verniurilor: *singure, verniurile perfect limpezi vor putea fi utilizate.*

* Asupra soluțiilor, a se vedea capitolul asupra lianților în soluție.

Veți arunca fără ezitare verniurile ce prezintă un început de tulburare ***: întrebuințate ca verniuri ele vor fi puțin transparente şi foarte neplăcute.

Prepararea verniurilor dizolvate la rece

Aceste verniuri din care putem găsi rețete fără a fi indicată tehnica lor de fabricare, le-au părut foarte greu de realizat la mulți pictori. Amestecul direct dintr-o rășină naturală şi un solvent dă un rezultat rapid şi fără nuanțe: rășina curge în fundul recipientului umplut cu solvent şi aici ea formează un strat vâscos ce va rămâne insensibil tentativelor de a-l amesteca în soluție : agitări violente, băi de solvent prelungite, solvenți "foarte puternici", etc. Peste câtva timp, mai recent sau mai îndelungat totul este evident: rășina este definitiv insolubilă. Nu mai rămâne decât să aruncăm vasul inutilizabil de rășină vâscoasă şi să concluzionăm că verniurile dizolvate la rece sunt imposibil de realizat.

Sau se realizează altfel!

Altfel, căci verniurile la rece sunt foarte uşor de obținut dacă se cunoaşte tehnica lui de fabricație.

Aceste verniuri pot fi făcute astfel:

- În primul rând, veți pune rășina într-o pânză pe care o veți strânge la gură şi pe care o veți suspenda în solvent. Numai un asemenea montaj care "aşează" rășina în solvent, vă va permite să o puneți în soluție. De fapt, circulând liber între particulele de rășină, solventul va putea să-I smulgă încetul cu încetul molecule ce le va uni cu propriile lui

Într-un colț al atelierului,

un verni “a la şosetă” se
dizolvă încet.

molecule, ceea ce i-ar fi fost imposibil dacă răşina forma un bloc compact pe fundul recipientului cu solvent. Acestă tehnică de suspensie a răşinii prezintă un al doilea avantaj: datorită originii lor vegetale, răşinile sunt adesea destul de bogate în impurităţi (mici bucăţi de scoarţă, insecte prinse în răşină, etc.), substanţa care le încătuşează va juca rolul foarte preţios al unui filtru, reţinându-le.

- Veţi lăsa atunci răşina să se dizolve încet timp de câteva zile într-un loc uscat şi destul de călduros (cel mai bine este să lăsaţi verniul la soare sau lângă un radiator. Fiţi atenţi să nu-l expuneţi unei călduri excesive, ceea ce ar putea fi periculos din cauza solventului.

- Când dizolvarea răşinii vi se va părea terminată, veţi scoate legăturica de pânză care mai reţine încă unele fragmente mai puţin solubile ale răşinii cât şi toate impurităţile care ar fi putut murdări verniul. Veţi putea apoi să adăugaţi plastifiantul pe care-l veţi încorpora printr-un singur amestec cu verniul (aveţi grijă să amestecaţi bine verniul, pentru a repartiza convenabil plastifiantul).

Prepararea verniurilor dizolvate la rece nu mai este un lucru complicat. Cel mult aveţi grijă să lucraţi pe timp uscat şi cald, să gândiţi bine reţeta verniului şi să utilizaţi solvenţi pe care I-aţi încălzit uşor (nu înfierbântat, ceea ce ar fi periculos, unii solvenţi aprinzându-se uşor, spontan, sub efectul căldurii), cu scopul de a obţine solvenţi de cea mai bună calitate posibilă.

Utilizarea altădată frecventă a şosetelor pentru a realiza suspensia răşinii în solvent care a dat verniurilor dizolvate la rece acest nume atât de evocator de verni "“ la şosetă"”

VERNIURI DIZOLVATE LA CALD SAU VERNIURI FIERTE

Verniurile dizolvate la rece apar forte târziu în istoria tehnicilor de pictură. Se pare că nu au fost utilizate în mod curent decât începând cu secolul al XIX-lea. Înainte se pare că numai verniurile coapte au fost întrebuinţate de către pictori şi se găsesc în tratate foarte numeroase reţete de

verniuri coapte, cât şi un mare număr de indicaţii asupra tehnicilor de preparare.

Este de remarcat că informaţiile relative la această preparare date de textele foarte îndepărtate în timp şi spaţiu, indică totuşi o aceeaşi manieră de a proceda.

O coacere (fierbere) ce trebuie
făcută cu grijă: fierberea unui verni
pe o placă electrică

Citind textele, pare evident, ceea ce confirmă de altfel practica, că verniurile coapte trebuie să fie preparate în felul următor:

- Mai întâi veţi reduce răşina la stadiul de o pudră foarte fină, lovind-o cu ciocanul într-o ţesătură.
- Apoi, într-un recipient rezervat numai acestui lucru şi care suportă căldură, veţi încălzi răşina la foc foarte mic, amestecând continuu, ca să nu se prindă. Mai ales, nu încercaţi să faceţi acest lucru foarte repede. Cu cât veţi lucra mai încet şi la foc mic, cu atât va fi mai bun verniul.
- Când răşina va fi perfect topită, veţi adăuga treptat uleiul*, amestecând răşina, pe care o veţi încălzi tot la foc foarte mic.
- După ce uleiul este perfect amestecat cu răşina, adăugaţi solventul tot progresiv, menţinând coacerea verniului la foc mic.
- Apoi veţi lăsa să fiarbă cei trei constituenţi împreună timp de câteva minute, tot la foc mic, ceea ce vă va da o foarte bună soluţie ce cuprinde ansamblul răşină, plastifiant, solvent şi deci verniuri foarte limpezi şi foarte stabile.

Foarte limpezi şi foarte stabile, acestea sunt într-adevăr caracteristicile verniurilor coapte. Datorită coacerii care favorizează considerabil fenomenele de formare a soluţiei, verniurile coapte sunt de o limpezime şi o stabilitate perfectă.

*A se vedea mai departe rețetele de verni

Uşor de preparat, gata foarte repede, conservându-se îndelung fără probleme, verniurile coapte ar putea fi verniurile tuturor pictorilor, dacă ele nu ar prezenta o particularitate: ele sunt prin definiție destul de colorate. Această colorare pe care o au din cauza fierberii poate fi apreciată în mod diferit: unii vor vedea în acest lucru o rațiune în plus pentru a alege aceste verniuri care vor încălzi şi vor auri operele lor, alții vor refuza aceste verniuri care le patinează operele. Este necesar să precizăm din acest punct de vedere că verniurile coapte pot fi totuşi puțin colorate dacă pictorul care le prepară este destul de abil pentru a le expune la călduri foarte mici.

Amintirea regulilor de securitate pentru orice fierbere a uleiului şi/sau a solvenților

Înainte de a prepara verniul, vă veți aminti că, ca şi fierberea uleiurilor, va trebui să respectați unele reguli de securitate. Veți veghea deci la:

- nu puneți un verni niciodată pe un foc mare ci pe o placă electrică.
- nu preparați decât cantități mici de verni.
- să dispuneți de un capac care să închidă bine recipientul vostru pentru a putea înăbuşi orice început de aprindere (mai ales nu vărsați apă pe verni).
- Nu aduceți verniul până la stadiul de fierbere, ceea ce ar indica o temperatură mult prea ridicată, temperatură la care verniul nu numai că s-ar degrada, dar ar risca să se aprindă spontan.

Rețete de verniuri

S-a explicat deja că între diferitele răşini naturale, numai răşinile mastic şi dammar sunt capabile să dea verniuri care să corespundă

calităților pe care pictorii contemporani sunt îndreptățiți să le aştepte (o bună transparență, o slabă colorare, rezistența peliculei, reversibilitatea, etc.) În paralel s-a explicat deja că numai o mică cantitate de ulei nesaturat poate fi utilizat ca plastifiant al verniurilor preparate în atelier şi că printre diferiții solvenți, terebentina este cel mai bun solvent al răşinilor naturale. În consecință, se vor propune rețetele următoare:

REȚETE DE VERNIURI FINALE STRĂLUCITOARE

Rețete de verni dizolvate la rece

REȚETA NR. 1: DAMMAR 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5

REȚETA NR. 2: MASTIC 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5

(Toate rețetele acestui capitol sunt exprimate în greutăți: rețeta nr. 1 se poate traduce prin: dammar 40 grame, terebentină 55 grame, ulei de in 5 grame, sau dammar 400 grame, terebentină 550 grame, ulei de in 50 grame, etc.).

Aceste rețete care se inspiră din tratatele de pictură din secolul al XIX-lea, dau verniuri puțin "greoaie" dar care ornează bine şi sunt foarte strălucitoare.

Veți putea modifica raportul solvent/răşină (veți putea de asemenea să modificați proporția de ulei, dar într-o măsură mai mică, motiv pentru care verniul vostru riscă să nu fie destul de plastifiant sau să fie prea bogat în ulei şi din acest motiv să fie lipicios şi să fie puțin reversibil), pentru a obține exact calitatea verniului pe care îl doriți.

Oricare ar fi rețetele pe care le rețineți, veți căuta să preparați todeauna verniuri nu prea bogate în răşini, pe care le veți putea întinde după bunul plac, adăugându-le puțin solvent, verniurile prea fluide fiind nerecuperabile (nu se poate îngroşa un verni deja constituit, adăugându-I răşină).

Rețete de verniuri dizolvate la cald

REȚETA NR. 3: DAMMAR 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10

REȚETA NR. 4: MASTIC 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10

Aceste reţete sunt foarte apropiate de cele pe care le putem găsi în multe tratate de pictură, chiar în tratatele foarte vechi. Apropiate de asemenea de reţetele de verni dizolvate la rece, ele se disting printr-o proporţie de ulei superioară, verniurile coapte trebuind să fie mai plastifiate decât verniurile dizolvate la rece. Ca şi pentru acestea din urmă, veţi putea modifica raportul solvent-răşină pentru a obţine verniuri pe măsură.

REŢETE DE VERNIURI FINALE MATE ŞI SATINATE

Variind raportul solvent/răşină al verniurilor pictorii pot într-o oarecare măsură stăpâni gradul de strălucire?mat pe care-l vor transfera picturilor/cu cât verniul va fi bogat în solvent, cu atât va fi mai puţin strălucitor) dar acestă stăpânire (ştiută) rămâne limitată. De fapt, pentru a stăpâni în mod real gradul de strălucire/mat al verniurilor lor, pictorii vor trebui să recurgă la un alt procedeu: utilizarea agenţilor de mătuire.

Cum acţionează agenţii de mătuire vis-à-vis de verniuri

Un verni bine fabricat, utilizând o răşină ce posedă o bună putere de ornare (egalizare) va da o peliculă perfect lisă ce va duce operele pictate la un grad maxim de strălucire.

Unele corpuri care au proprietatea de a nu se dizolva în verni, ci de a se dispersa în particule minuscule, pot, amestecate cu verniuri să "accidenteze" suprafaţa. Adăugate în mică cantitate verniului, vor modifica starea suprafeţei peliculelor "accidentându-le" uşor sau, altfel spus îi vor diminua strălucirea. Adăugate într-o cantitate mai mare, ei le vor da un caracter satinat mai pronunţat. Adăugat şi mai mult îi vor da un aspect apropiat de mătuire … şi astfel până la mătuirea totală. Datorită agenţilor de mătuire, verniurile vor putea parcurge toată gama de nuanţe de strălucire/mătuire.

Verni	Verni + agent de mătuire
Verniul pur îi conferă	Conţinând un agent de mătuire, verniul

stratului pictural o strălucire foarte ridicată	comunică stratului pictural un aspect mai mult sau mai puțin mat sau satinat

Ceara

Printre diferiții agenți de mătuire pe care fabricanții îi utilizează, numai unul este accesibil pictorilor: ceara. Într-adevăr, dispersându-se în verni sub formă de microparticule, ceara este un agent de mătuire foarte eficace.

Ce ceară să utilizăm ca agent de mătuire?

În teorie, orice fel de ceară poate fi agent de mătuire interesant: în practică, ceara de albine fiind mai uşor de procurat, este cel mai adesea întrebuințată.

Rețete de verniuri dizolvate la rece

Încorporarea unei mici cantități de ceară într-un verni dizolvat la rece nu este foarte uşoară. Există mai multe tehnici, dintre care nici una nu dă într-adevăr rezultate excelente, ceara dispersându-se rău într-un verni care nu este încălzit.

Una din tehnicile cele mai eficiente, dacă se poate spune, constă în a utiliza ceara pastă pe care o puneți odată cu răşina în punga de cârpă în timpul fabricării verniului. Agitând din când în când puternic verniul, veți putea astfel obține o dispersie convenabilă a cerii.

Câtă ceară trebuie utilizată?

Asta depinde de gradul de strălucire/mătuire pe care doriți să-l dați verniului vostru. În ansamblu pentru a acoperi toată gama de strălucire/mătuire, veți recurge la un procentaj de ceară cuprins între 1 şi 6% din greutatea totală a verniului. Veți relua deci rețetele precedente a verniurilor dizolvate la rece, adăugând acestor rețete o cantitate de ceară cuprinsă între cele două procentaje. Rețetele vor fi apropiate de următoarele rețete:

REȚETA NR. 5: DAMMAR 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5/CEARĂ 1

REȚETA NR. 6: MASTIC 40/TEREBENTINA 55/ULEI DE IN 5/CEARĂ 6

Reţete de verniuri dizolvate la cald

Încorporarea cerii în aceste verniuri este extrem de uşoară: este suficient să o adăugaţi în cursul încălzirii verniului, după ce uleiul a fost amestecat cu răşina.

Ca şi pentru verniurile dizolvate la rece, veţi adăuga 1 – 6% de ceară verniului vostru în funcţie de gradul de strălucire/mătuire pe care doriţi să-l obţineţi.

Reţetele de verniuri vor fi apropiate de reţetele următoare:

REŢETA NR. 7:DAMMAR 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10/CEARĂ 1

REŢETA NR. 8:MASTIC 40/TEREBENTINA 50/ULEI DE IN 10/CEARĂ 6

REŢETE DE VERNIURI DE RETUŞ

REŢETA NR. 9 : DAMMAR 18/TEREBENTINA 80/ULEI DE IN 2

REŢETA NR. 10: MASTIC 16/TEREBENTINA 82/ULEI DE IN 2

Reţetele acestor verniuri, care pot fi preparate atât prin dizolvarea la rece cât şi la cald, vor putea servi ca bază verniurilor de retuş "pe măsura" pe care veţi dori să le obţineţi.

Tehnici de vernisare

"Această Artă, oricât de mecanică pare, cere cunoştinţe. Ea are principiile, şi preceptele sale; pentru a o putea practica, trebuie neapărat să te instruieşti"

Watin, a propos de arta vernisării.

Verniurile sunt foarte greu de aplicat, pentru că sunt … foarte uşor de aplicat. Acest aparent paradox care explică multe confuzii făcute a propos de tehnicile verniului şi mediocritatea multor vernisări.

Verniurile sunt foarte uşor de aplicat pentru că un verni care se aplică în câteva minute cu ajutorul unor gesturi simple şi cu alte cuvinte fără aproape nici o unealtă specială.

Verniurile sunt foarte greu de aplicat pentru că simplitatea şi rapiditatea operaţiei este redutabilă. În câteva minute, pictorul va trebui să acopere cu un strat de verni perfect egal ansamblul picturii sale.

Trebuie de altfel bine înţeles, că un verni nu oferă decât un singur timp de lucru. Verniul aplicat pe stratul pictural va putea fi întins cel mult în trei la patru minute şi doar în această scurtă perioadă pictorul va trebui să realizeze aplicarea. Odată aplicat, verniul rămâne pentru totdeauna. Toate racordurile, toate tentativele de nivelare, de astupare a unui verni neregulat "de aranjare", pictorii cu un pic de experienţă ştiu că nu sunt decât remedii mai rele.

Probabil din acest motiv, pictorii nu se simt foarte bine în tehnicile de aplicare a verniului. +Spre deosebire de alte părţi ale meseriei, pictorii de obicei au timpul pentru ei. Întinderea unei pânze poate fi realizată încet, reluată şi corectată de mai multe ori, prepararea "să fi murit" lent între enducţiile şi şlefuirile succesive greşelile şi retuşul sunt aproape întotdeauna permise chiar şi încleierea care îl va obliga pe pictor la gesturi le cele mai vii şi mai definitive,oferindu-I o oarecare suplețe în timpul lucrului. Întru-un cuvânt, pictorii, în ansamblu, au timp şi pot reveni asupra paşilor lor.

Numai verniurile nu pot fi încadrate în această regulă. Timpul de expunere a unui verni este foarte scurt, ne extensibil şi definitiv. Aplicat în câteva minute pe pictură, modificându-i într-un mod important aspectul, aplicarea verniului apare ca un "părăseşte sau dublează" redutabil. Fără îndoială, pericolul acestei operaţii, care poate atât de uşor să debuşeze pe

aplicări de verniuri medii, explică în parte, înclinarea pictorilor moderni pentru picturile fără verni.

Dificultatea operației propriu zise face adesea să se uite că aplicarea unui verni se pregăteşte şi că reuşita sa depinde de seriozitatea pregătirii sale cât şi de abilitatea pictorului.

Înainte de aplicarea verniului, va trebui în mod obligatoriu să o pregătiți, respectând punctele următoare:

-Planul vostru de lucru şi mediul imediat înconjurător trebuie să fie de o curățenie absolută. În timpul celor câtorva minute cât rămâne fluid, apoi în perioada cât are o stare lipicioasă înainte de a se usca, verniul vostru este o adevărată hârtie "de prins muşte". El fixează toate prafurile pe care le puteți deplasa făcând mişcări gesturi ample şi rapide de vernisare. Prinse în verni şi puse în evidență de strălucirea suprafeței; cele mai mici dintre ele vor prinde un relief deosebit şi vor crea verniuri a căror murdării vor sări în ochi. Se întâlnesc destul de des picturi tratate cu verni în proaste condiții de curățenie care par "cu păr". Aspectul destul de deconcertant al acestor picturi va putea tenta pe unii pictori avizi de imagini şi materiale noi. Nu va fi probabil pe gustul tuturor…

Aspectul neplăcut al unei aplicări de verni executată în condiții proaste de curățenie este vizibil: prinse în pelicula lisă şi strălucitoare a verniului, cele mai mici fire de praf "sar în ochi" şi dau un verni "murdar" foarte dizgrațios.

Pentru a aplica verniul trebuie să dispunem de unelte necesare. Prea mulți pictori ignoră această regulă care ar trebui să aibă caracterul de evidență.

Pentru verni trebuie să aveți la dispoziție :

Un spalter a cărui lățime să fie adaptată la dimensiunea picturii pe care se aplică verniul, foarte curat şi în perfectă stare. Un spalter puțin murdar, şi mai ales care s-a învechit, a cărui fire de păr, au devenit dure se va comporta catastrofal în timpul aplicării verniului. Murdar, el va păta cu praf verniul sau uneori în cazuri extreme de scurgeri colorate. Dur, va face greoaie aplicarea unui verni a cărui suprafață o va stria.

De un recipient special destinat pentru a pune verniul. Câte vernisaje nefericite din cauza absenței acestui accesoriu totuşi atât de simplu. Întinse şi puțin adânci şi repetăm foarte curate (unele vase din aluminiu foarte plate sunt recipiente excelente pentru verniuri) acest recipient vă va permite să se evite obiceiurile din atelierele unde acest accesoriu lipseşte; punerea verniului într-un borcan oarecare, adică cel mai adesea rotund, unde spalterul se va încărca rău, luarea verniului pe gâtul sticlei cu verni şi în cel mai rău caz, vărsarea verniului pe pictură, spalterul fiind încărcat ca şi însăşi

++++++.Mai este necesar să precizăm că în timpul aplicării verniului care cere o încărcare rapidă şi foarte controlată a spalterului, asemenea practici sunt scump plătite?

- Nu trebuie niciodată să aplicaţi verniul pe picturi pe timp umed şi va trebui să evitaţi orice umezeală în timpul operaţiunii de vernisare.

Pentru aceasta , veţi încălzi uşor pictura, spalterul şi verniul (fiţi foarte vigilent din acest punct de vedere dacă verniul conţine ceară. Numai dacă sunt uşor călduţe verniurile cu ceară pot fi uşor aplicate, fie la soare sau lângă o sursă de căldură puţin înainte de a fi aplicat verniul. Găsim în tratatele de pictură din toate epocile, numeroase pasaje relative la această necesitate de a evita orice umezeală în timpul vernisării. Astfel încă din sec. XV Cennino Cennini dă indicaţii foarte explicite din acest punct de vedere: *"Când ai încălzit la soare panourile şi verniul... întinde verniul foarte uşor."*

Ne putem întreba în mod legitim de ce trebuie luate asemenea precauţii. Nici o scriere, nici veche nici modernă, nu justifică acest imperativ al vernisării "în afara umezelii".

Totuşi, într-un tratat vechi, manuscrisul lui Turquiet de Maierne, în care găsim răspunsul la această întrebare: *"Notăm că pe un verni într-un loc sau într-o atmosferă umedă, se formează o culoare ternă albăstruie ca şi cum am sufla deasupra,... şi nu se va produce deloc, dacă tabloul tratat cu verni este aşezat şi lăsat pentru câteva ore la soare"*.

Nu se cunosc bine originile acestui strat gri / bleu care pare că se interpune între stratul de verni şi stratul pictural şi pe care terminologia modernă îl denumeşte albăstrirea verniurilor. Se pare totuşi că el este legat cel puţin în parte de prezenţa umidităţii apărute între verni şi pictură. O vernisare "foarte uscată" poate permite evitarea acestei alterări a verniului care poate deveni foarte jenantă (stratul voalul gri / bleu devine astfel foarte perceptibil şi ascunde pur şi simplu pictura) foarte repede (unele înălbăstriri apar după câteva zile de la vernisare).

Sa crezut mult timp că albăstrirea nu putea să afecteze decât verniurile pe bază de răşini naturale. Dacă este indubitabil că acestea par în mod deosebit expuse acestui fenomen, se poate spune astăzi că unele verniuri pe bază de răşini sintetice pot şi ele de asemenea să prezinte o înălbăstrire.

Regulile vernisării "fără umezeală" vor trebui să fie respectate, pentru acest fel de verniuri.

- În sfârşit, pictura ea însăşi va trebui să fie pregătită pentru a primi verniul.

Pe de o parte ea va trebui să fie suficient de uscată. Nu trebuie uitat că un verni conține un solvent şi că unele straturi picturale se usucă greu. În special picturile în ulei. Oxidarea şi reticularea uleiurilor sunt fenomene lente şi se poate spune că înainte de un an de uscare, un strat pictural cu ulei de grosime medie va fi "prea moale" pentru a putea fi tratat cu verni (vernisat). Sancțiunea de a nu respecta această regulă a timpului de uscare este imediată : încă sensibilă la solvent, pictura va intra parțial în soluție în timpul tratării cu verni, şi verniul va antrena atunci prelingeri (scurgeri) colorate care vor acoperi pictura.

> *"Să ştii că cel mai frumos şi cel mai bun verni care există este cel care aşteaptă să fie plasat cât mai târziu după ce pictura a fost realizată; şi insist să spun că aşteptând mai mulți ani sau cel puțin un an, munca ta va fi mai reuşită".*
>
> Cennino Cennini, Carte de artă, 1437.

(Să amintim că picturile al căror liant este un liant în soluție, revin în soluție, ori care ar fi vârsta lor cu UN solvent apropiat sau identic cu solventul de origine. Astfel, picturile cu ceară nu vor putea fi vernisate cu verniuri ce conțin solvenți de ceară).

Picturile acrilice şi vinilice vor putea în ansamblu să fie vernisate destul de repede. Se poate estima că după câteva săptămâni, evaporarea apei din emulsie s-a terminat şi întărirea acestor picturi s-a terminat şi întărirea acestor picturi s-a terminat.

Pe de altă parte, pictura va trebui să fie perfect curată. În acest scop o veți desprăfui cu o perie fină. Dacă unele prafuri sunt prinse în stratul pictural, le veți înlătura cu o cârpă, de tipul celor antistatice utilizate pentru curățirea discurilor, frecând uşor stratul pictural.

Dar, în special nu spălați pictura, aşa după cum există uneori sfaturi (unii autori recomandă chiar o spălare pentru a o "muia"!). O asemenea spălare ar provoca o introducere de apă în stratul pictural (şi poate chiar şi reacțiile suportului, dacă acesta este de origine celulozică), care va avea consecințele cele mai dezastruoase (o proastă prindere a verniului, o înălbăstrire imediată şi pronunțată, etc.).

DIFERITELE TEHNICI DE VERNISARE

O dată vernisarea pregătită, mai multe tehnici pot fi utilizați:

- Vernisarea clasică cu spalterul.
- Vernisarea în Z cu spalterul.
- Vernisarea cu ruloul.
- Vernisarea cu sprey sau compresor.

VERNISAREA CLASICĂ CU SPALTERUL

Condiţiile vernisării

Această vernisare va trebui să fie făcută cu tabloul la orizontală, scos din ramă şi în contre – jour. Nu omiteți să respectați aceste 3 puncte, fără de care vernisarea riscă să fie, şi mai mult ca sigur va fi catastrofală.

Dacă lucrarea este vernisată pe verticală , verniurile vor prezenta scurgeri al căror efect nu va fi din cele mai fericite. Dacă pictura este vernisată cu rama, vernisarea va fi foarte greu de executat şi rama va "beneficia" şi ea foarte probabil de vernisare. În fine dacă, nu veți observa vernisarea în contre – jour, veți vernisa pe "nevăzute" fără a vedea într-adevăr verniul şi efectele sale, sau, altfel spus, veți putea aplica verniul imperfect, fără să vă dați seama.

Tehnica acoperirii

Vernisarea clasică cu spalterul pune aceeaşi problemă ca şi încleierea : cum, cu un lichid care "prinde" foarte repede şi utilizând un spalter să acoperi regulat şi foarte repede o suprafață uneori foarte importantă ?

La această aceeaşi întrebare corespunde un acelaşi răspuns : numai o tehnică de acoperire sistematică vă va permite să aplicați în câteva minute în straturi egale un verni pe o mare suprafață.

Ca şi pentru încleiere veţi utiliza deci tehnica de acoperire în porţiuni. Adică (cum sar spune) veţi diviza mental suprafaţa operei în atâtea "careuri de lucru" care vor corespunde suprafeţei pe care o poate acoperi una sau două încărcături a spalterului, şi vaţi trece de la unul la altul a acestor careuri adoptând o progresie sistematică.

Vernisarea propriu zisă

Încărcaţi spalterul moderat şi începeţi prin a depune verniul într-un colţ al tabloului. De îndată ce spalterul vine în contact cu stratul pictural, întindeţi repede verniul întretăind mişcările de spalter rapide şi paralele cu stratul pictural, încercând astfel să acoperiţi cât mai repede posibil careul de lucru. Lucraţi foarte repede. Cu cât verniul va fi mai întins şi întretăiat, cu atât va fi mai frumos.

Progresaţi astfel foarte repede dintr-un careu într-altul în ordinea acoperirii în porţiuni având grijă să "uniţi" bine careurile făcându-le să se întrepătrundă uşor unele cu altele.

Trebuie să aveţi drept obiectiv să acoperiţi ansamblul operei înainte ca verniul să înceapă să se închege, înainte de a aplica de a putea trage încrucişat ansamblu (suprafaţa) de verni, cea ce vă va permite să egalizaţi bine diferitele zone de lucru (din acest punct de vedere, sunteţi bine înţeles tributari mărimii lucrării)

Principalele dificultăţi ale acestei tehnici de vernisare ţin înainte de toate de :

- De încărcarea spalterului, care trebuie să fie moderată şi foarte regulată. Dacă spalterul este foarte bogat în verni, nu veţi aplica un strat fin de verni fluid şi nervos ci veţi "plimba" un strat gros şi fără "vigoare". Dacă din contra spalterul este prea sărac în verni, nu veţi putea nici aşa să aplicaţi (trageţi) verniul, ci veţi fi obligaţi să aplicaţi frotiuri de verni şi să re încărcaţi de multe ori spalterul, cea ce va încetini vernisarea.

- Gestului de vernisare. Acesta trebuie să fie foarte precis şi rapid. Precis, căci verniul trebuie să fie aplicat foarte regulat, fără spaţii sau supraîncărcări ; rapid, căci, fără cazul operelor pictate de talie mică, timpul de expunere al verniului este foarte scurt în funcţie de suprafaţa ce o aveţi de acoperit.

- Controlul vernisării. Este dificil, în focul acţiunii să percepi totdeauna calitatea etalării verniului.

Sfârşitul vernisării

Peste câteva minute, verniul va deveni dificil de lucrat. Mai ales, nu depăşiţi acest punct de rezistenţă. Va trebui să opriţi vernisarea.

În efect, dacă exact după aplicarea sa, verniul fluid garniseşte pictura şi poate fi lucrat foarte uşor, după câteva minute, când o cantitate importantă de solvent s-a evaporat, nu numai că nu va mai acoperi stratul pictural, opunându-se vâscozitatea sa, dar va deveni incapabil să şteargă urmele pe care spalterul le-a făcut. După un oarecare timp, verniul va deveni deci ineficient şi el va fi striat şi marcat de spalter.

VERNISAREA ÎN Z

Cu cât un verni este mai fin, cu atât mai puţin el va crea un efect "sticlos" între spectator şi stratul pictural , sau altfel spus, cu atât va fi mai agreabil.

Plecând de la acest principiu, vernisarea în Z, care este de altfel din toate punctele asemănător cu vernisarea clasică cu spalter, propune un alt gest care permite vernisarea picturilor de dimensiuni mici (sub un metru pătrat aproximativ) acoperindu-le cu o peliculă de verni extrem de fină.

Gestul aplicării verniului este următorul: spalterul, încărcat exact ca pentru tehnica vernisării clasice cu peria, este aşezat într-un colţ al tabloului. Verniul este atunci aplicat efectuând mişcări rapide de "dute-vino" oblice în Z întretăindu-se unele în altele, mărind suprafaţa tratată şi astfel acoperind ansamblul lucrării.

VERNISAREA CU RULOUL

Rare sunt îmbinările fericite între materialele şi tehnicile de vopsire(zugrăvire) a clădirilor şi acelor de şevalet. Vernisarea cu ruloul care recurge la rulouri de care se servesc zugravii pentru a zugrăvi zidurile, este totuşi o tehnică interesantă.

Interesantă, mai întâi, pentru că permite vernisarea picturilor de mărime mare, care ar fi imposibil să fie vernisate cu spalterul.

Interesantă de asemenea, căci dacă este bine stăpânită , ea dă pelicule de verni foarte fine şi foarte regulate.

Această tehnică de vernisare totuşi, nu va conveni tuturor picturilor: numai operele de mărime apreciabilă, cu puțină pastă, ulei, şi pe care nu vom vrea să le aducem la un grad foarte ridicat de strălucire, vor putea fi vernisate cu ruloul.

Ca şi vernisarea cu spalter, acest vernisaj se va face la orizontală, fără ramă şi în contre - jour.

Veți întrebuința ca instrument un rulou din burete, foarte curat.

Vernisarea propriu-zisă

Vernisarea se va face astfel:

Puneți verniul într-un recipient plat, suficient de larg pentru ca să puteți încărca ruloul fără dificultate.

Încărcați apoi ruloul în mod egal, rulându-l de mai multe ori pe fundul recipientului. Zvântați-l pe o grilă special destinată acestei acțiuni.

Vernisați stratul pictural întinzând puternic verniul şi întretăiați dârele de rulou. Ca şi pentru tehnicile ce utilizează un spalter, lucrați foarte repede - cât mai repede posibil pentru a putea egaliza cât mai bine verniul.

O tehnică foarte interesantă pentru formatele mari: vernisatul cu ruloul.

Întreaga dificultate a vernisării cu ruloul constă în a nu lăsa urme de rulou pe verni. Pentru aceasta, puteți lucra în două feluri:

- fie vernisând foarte repede pictura pentru a opri repede vernisarea, ceea ce va permite verniului încă fluid " să absoarbă" urmele ruloului.

- Fie " marcând" deliberat ruloului verniul pe care trebuie să-l încarce. Veți putea astfel, dacă sunteți foarte abili, să mătuiți uşor verniul,

"imprimându-l" regulat cu ruloul.

VERNISAREA CU SPRAY SAU CU COMPRESORUL

Ca şi vernisarea cu ruloul , vernisarea cu spray sau cu compresorul este o tehnică interesantă pentru a vernisa opere mari pentru care spalterul este insuficient.

Vernisarea cu spray sau cu compresorul se distinge de tehnicile precedente, căci ea va influența în mod deosebit gradul de strălucire – mătuire al verniului.

Într-adevăr, vernisarea prin aerosol nu va aplica un verni lichid pe pictură, ci o vor bombarda cu mici picături de verni, care vor fi mai mult sau mai puțin dispersate şi fluide în funcție de distanța la care se va găsi sursa de pulverizare, ceea ce nu este fără consecințe în aspectul verniului.

Dacă sursa pulverizării se găseşte destul de departe de pictură, picăturile de verni vor ajunge dispersate pe stratul pictural şi aproape uscate. Verniul nu va forma o peliculă continuă şi lisă, ci mai curând un amalgam de picături sudate între ele. El va oferi deci o suprafață accidentată altfel zis mată.

Dacă sursa de pulverizare se găseşte destul de aproape de opera pictată, picăturile de verni vor ajunge încă fluide pe stratul pictural şi puțin dispersate. Datorită acestui fapt ele vor forma fuzionând între ele o peliculă de verni continuă, care va oferi o suprafață lisă altfel spus strălucitoare.

Bine stăpânită, vernisarea cu spray sau cu compresor va permite deci controlul parțial al gradului de strălucire/mătuire a verniurilor.

Condiţiile de vernisare

Vernisarea cu spray sau cu compresorul se fac totdeauna pe tabloul vertical fără ramă şi în contre – jour.

Vernisarea propriu zisă

Un spray sau un compresor “scuipă” puțin totdeauna la începutul pulverizării. Trebuie deci, totdeauna început prin pulverizarea verniului alături de pictură, de exemplu pe o foaie de hârtie, pentru a vă asigura de calitatea pulverizării înainte de a vernisa. Profitați de această încercare pentru a evalua distanța de la care veți trebui să pulverizați verniul.

Odată acest test efectuat, începeți vernisarea operei, măturând repede printr-o mişcare de S, care va acoperi în mod egal toată suprafața sa fără a trece de două ori prin acelaşi loc.

Opriți pulverizarea, oricât de imperfectă ar fi ea, şi lăsați să se usuce verniul câteva minute.

Procedați astfel prin mai multe vernisări foarte uşoare pe care le veți lăsa să se usuce parțial de fiecare dată.

O asemenea tehnică să vă permită să apreciați de fiecare dată distanța pulverizării, regularitatea verniului şi aspectul său. Nu aşteptați totuşi prea mult timp între diferitele aplicări cu scopul ca straturile de verni să se lege bine între ele şi ca involuntar să obțineți un verni mat.

Nu uitați că, cu cât o peliculă de verni este mai fină, cu atât verniul este (plăcut) agreabil. Încercați deci să obțineți o vernisare perfectă, cu un număr mic de vernisări uşoare.

Mai ales nu încercați să vernisați stratul pictural printr-o pulverizare prelungită. Asemenea vernisări provoacă culori şi un aspect “coajă de portocală” foarte caracteristică vernisărilor prin aerosol prost realizate.

APLICAREA VERNIURILOR DE RETUŞ

Aplicarea unui verni de retuş se poate inspira din tehnicile precedente. Va diferi totuşi totdeauna într-un punct important : verniul de retuş trebuie să fie aplicat pentru a hrăni stratul pictural sărăcit în liant, şi nu a da o peliculă de verni. Verniul de retuş va trebui să-i redea strălucirea / matitatea stratului pictural, rămânând aproape imperceptibil.

Imag. pag. 405. Practicată fără discernământ, şi mai ales recurgându-se la pulverizări prea apropiate şi prea prelungite, tehnica vernisării cu spray sau cu compresorul dă verniuri mult prea groase care se ridează sub un aspect caracteristic de "coajă de portocală".

Imag. pag. 406. Aplicarea unui verni de retuş poate fi din cele mai simple. Ea se poate face pe parcursul lucrului, cu tabloul în poziție verticală, grație câtorva pasaje uşoare a unei pânze de tipul "şterge tot" îmbibată cu puțin verni.

Pictorul va trebui să-şi continue lucrul pe acest strat pictural : munca sa va fi dificilă şi dezagreabilă dacă va trebui să picteze pe suprafața unei pelicule de verni şi uneori imposibilă, tuşele (vopseaua) ne (plasându-se) ne acroşând pe această suprafață prea acoperită.

Pentru a respecta marea discreție pe care trebuie să o aibă orice verni de retuş, va trebui să aplicați aceste verniuri sub forma unor straturi cât mai fine posibil, de o manieră încât să dispară aproape în întregime în stratul pictural (spre deosebire de verniurile finale, verniurile de retuş, foarte fluide pot migra în stratul pictural. Spalterul spray ul şi chiar în unele condiții (pentru picturile de foarte mari dimensiuni) ruloul, reluând gesturile pe care le-am descris, permit un asemenea lucru (muncă).

Veți putea aplica aceste verniuri de retuş pe tabloul aşezat vertical, extrema finețe a acestor verniuri şi migrarea lor în stratul pictural punându-le la adăpost de problemele de scurgere.

O simplă hârtie de tip menaj "şterge tot" este de asemenea foarte interesantă pentru a aplica verniul de retuş. Muiat cu măsură în verni, apoi frecând cu mişcări circulare rapide pe stratul pictural, el permite aşezarea unei pelicule de verni de o extremă finețe.

UNELTELE

ŞI MATERIALUL PICTORULUI

Discrete interpuneri între creator şi materialele sale, uneltele şi materialul pictorului merită toată atenţia sa : el va rămâne dator acestor accesorii nu numai într-o mare măsură a confortului muncii sale, ci de asemenea şi de o mare parte a calităţii muncii sale.

Este forma şi compoziţia unei pensule în particular cărora le va datora desigur calitatea scriiturii. Datorită supleţei şi vivacităţii spalterului el va putea aplica un verni într-o peliculă uşoară şi discretă.

În capitolele precedente, uneltele şi materialul pictorului nu au fost prezentate decât pe scurt, şi numai în funcţie de tehnicile de lucru pe care l-am studiat. Înainte de a aborda tehnicile de execuţie, pentru care o bună cunoaştere a ansamblului materialului şi a uneltelor este necesară, vom consacra acest scurt capitol unui studiu exhaustiv şi mai aprofundat al acestor unelte şi a acestui material.

PENSOANELE

> *"Primele unelte, cele mai esenţiale ale pictorilor sunt pensulele."*
>
> Watin, L art du peintre, doreur, vernisseur. 1755.

Nu este exagerat să vorbim despre un adevărat univers al pensoanelor. Există un număr considerabil de forme şi compoziţii variate: pensule ascuţite, rotunde, pătrate, de trasat, perii cu filet, rotunde şi pătrate , rotunde şi uzate cu mâner lung sau scurt, rotund sau pătrat, cu inel metalic, de alamă, de pene, de dihor, de jder , fire sintetice, etc. de la pensulele economice, aşa zise "de şcolari" până la superbele pensule din înalta gamă de jder Kolinski, pictorii pot avea la dispoziţie pensulele cele mai diferite

Două criterii esențiale pot servi de reper în această lume ce abundă în pensule: forma şi compoziția părului (a firelor).

DIFERITELE FORME DE PENSULĂ

Pensulele ascuțite

Sunt pensulele care "fac vârf". Lor li se datorează toate lucrările minuțioase. Calitatea firelor lor şi finisarea lor este foarte importantă. Nimic nu este mai exasperant decât un penson ascuțit care are un vârf mediocru. Aşa după cum notează Cennino Cennini: *"un penson din acest fel, trebuie să aibă un vârf perfect"*

Dacă vreți ca pensula să aibă un vârf perfect şi o anumită *"durată de viață"* trebuie să vă alegeți pensule ascuțite dintr-o marcă renumită. Vârful pensulelor economice este puțin satisfăcătoare şi el se deteriorează foarte repede.

Pensulele plate

Sunt astfel numite pensulele plate şi pătrate care nu au vârf şi care pot fi înrudite cu periile pătrate.

Pensulele în evantai

Aceste pensule cu o formă deosebită sunt studiate în mod special pentru a topi pastele (vopselele) împreună în timpul lucrărilor de degradare.

Periile pătrate

Sub acest nume se găsesc un număr considerabil de perii pătrate şi plate care nu au vârf.

Periile rotunde

Numai mărimea lor pare să diferențieze periile rotunde de pensulele ascuțite: ele se prezintă ca pensule ascuțite de mărime mare.

Periile uzate bombate

Aceste perii cu extremitatea rotunjită sunt în mod deosebit destinate lucrărilor de "degrade" şi topit. Ele pot fi rotunde sau pătrate.

Spalterele

Perii de format mare plate şi pătrate cu mânerul scurt, spalterele sunt cele mai bune unelte pentru toate operaţiile ce necesită acoperirea unei mari suprafeţe : aplicarea unui clei, a unei preparaţii (pregătiri), a unui verni, etc.

DIFERENŢELE DE PĂR A PENSULELOR

Jderul

Luate din coada jderului, mic animal ce seamănă cu dihorul, părul de jder este preferatul pictorilor. Pe drept cuvânt : suple şi "tonice" în acelaşi timp, păstrând foarte bine vârful, pensulele din jder sunt fără asemănare şi justifică pe deplin preţul lor ridicat.

Părul de jder poate proveni din diferite ţări : Rusia şi în special China. Jderii cei mai apreciaţi provin dintr-o varietate de jderi siberieni: jderii Kolinski.

Veverița

Sunt astfel denumite firele de păr provenite din coada veveriţelor. Suple, posedând o vigoare apreciabilă (sunt totuşi mai puţin viguroase decât cele de jder), păstrând bine vârful, pensulele de veveriţă pot reţine atenţia pictorului. Cei vechi le acordau o stimă deosebită : *"În arta noastră există două feluri de pensule bune pentru a fi întrebuinţate: pensulele de veveriţă şi de păr de porc. Cele de veveriţă se fac astfel: luaţi cozi de veveriţă (alte părţi nu au valoare) ..."* spunea Cennino Cennini.

Veveriţele provenind din cele mai diferite ţări î-şi aduc contribuţia în arta picturii, şi după specia lor, pensulele de veveriţă au culori şi proprietăţi diferite. Cea mai bună varietate de pensule de veveriţe sunt cele din Kazan (Rusia).

Urechi de bou

Aceste fire de păr, al căror nume le indică proveniența, sunt mai ales utilizate mai ales pentru fabricarea periilor.

Firele din urechi de porc dau perii foarte suple şi-şi păstrează bine forma, dar au o anumită "moliciune" destinată la unele uzanțe particulare : lucrul de impresii, aplicarea lichidului, (lucrul) aplatizări, etc.

Fire de porc (foarte fine mătăsoase)

Perii tari şi nervoşi, aceste fire mătăsoase de porc dau perii şi spaltere fără o mare suplețe, dar foarte "vii" şi foarte rezistente.

Dihorul

Aceste fire de o mare calitate, foarte apropiate de jder, au inconvenientul de a fi foarte scurte şi peste tot nu fac obiectul unui "denumiri controlate". Fire şi amestecuri de păr foarte diverse se pot întâlni sub numele de dihor.

Poneiul

Fire foarte suple dau pensule destul de "moi", sunt destinate desenatorilor (de exemplu pentru pensule de laviuri) decât pictorilor.

Fire sintetice

Puțin plăcute la debutul lor, firele sintetice au făcut reale progrese în ultimii ani. În general destul de nervoase, păstrând bine vârful, ele sunt la originea pensulelor interesante cărora li se poate reproşa o priză de lichid ce rămâne mediocră.

PALETELE

Paletele de lemn

Paletele din lemn ale pictorilor ce utilizează culori de ulei trebuie să fie din lemn masiv şi uns impregnat cu ulei. Orice alt fel de palete nu sunt acceptate: paletele contra-placate oferă o suprafață de lucru puțin agreabilă * (Fac excepție unele palete contra-placate cu acaju care sunt foarte satisfăcătoare.) şi ele "obosesc" repede. Paletele vernisate nu prezintă nici un interes: verniul se deplachează peste o perioadă mai mică sau mai mare şi nu veți avea altceva de făcut decât să curățați metodic paleta pentru ca verniul să nu se amestece cu vopseaua (pasta).

Dacă vreți să vă faceți singuri o paletă dintr-o scândurică de lemn masiv, vă veți inspira din acest sfat din vechiul tratat al lui Roger de Piles: *"Pentru ca aceste palete să poată fi întrebuințate, ele trebuie să fie îmbibate cu ulei de nuci sau altul care să fie sicativ în 3 săptămâni, pentru că altfel culoarea va intra în ea şi va păta."*

Paletele de unică folosință

Aceste palete pentru pictorii leneşi, constituite din foi plastifiate lipite unele de altele, nu sunt ne interesante: ele convin oricărui tip de pictură (ele pot fi întrebuințate în domeniul picturii în ulei, deşi ele oferă o suprafață de lucru mai puțin plăcută decât cea a paletelor din lemn uleiat), ele îl scutesc pe pictor de a le curăți mereu şi îi oferă garanția de a lucra mereu pe o suprafață impecabilă.

Paletele din porțelan

Aceste superbe palete sunt cele ale pictorilor care utilizează picturile cu apă. Spre deosebire de paletele din lemn pe care materialele picturale cu apă, ori care ar fi ele, (emulsie sau soluție) se prind greu sau sunt uscate, paletele din porțelan oferă o suprafață care prinde bine pigmenții (culorile) de apă fără a le usca.

Costul lor ridicat, fragilitatea lor, explică faptul că ele sunt mici şi rezervate lucrărilor de dimensiuni medii.

Pictorii ce doresc să utilizeze materiale picturale pe bază de apă în cantitate mare se vor orienta spre paletele de mărime mare: paletele acoperite cu un lac plastic.

Paletele acoperite cu un lac plastic

Aceste palete făcute dintr-un lemn compus acoperit cu un lac plastic, sunt cele ale pictorilor care utilizează picturile cu apă în cantitate mare, mai ales picturile acrilice şi vinilice.

Întrebuințate cu emulsii, ele vor trebui să fie spălate cu grijă la sfârşitul fiecărei şedințe de lucru. Datorită relativei lor fragilități, ele suportă greu curățatul pe care-l presupune o spălare tardivă.

VASELE CU PENSULE ŞI ACCESORII (GODETELE)

Mici recipiente dotate cu o clemă cu ajutorul căreia ele pot fi fixate pe paletă, ele sunt accesorii foarte apreciate. Datorită lor, pictorul are la dispoziție pe paleta sa, solventul sau diluantul vopselelor sale, cât unul sau mai multe medium - uri lichide, dacă este necesar.

SPRIJINITOAREA

Este aceasta o preocupare moderna? Acest vechi accesoriu al pictorilor, dă impresia într-adevăr puțin pictorului modern că, aproape a dispărut din ateliere. Acest simplu lemn înfăşurat, din care una din extremități este mai bine înfăşurată într-o țesătură moale şi densă pentru al putea aşeza pe straturile picturale încă ude, fără a le deteriora, este totuşi indispensabil: datorită lui, pictorul poate avea mâna fermă şi poate executa lucrări de execuție delicate.

CUȚITUL DE PALETĂ

Uzanța de "falsa" amestecare a vopselelor ce face parte din obişnuințele, obiceiurile pictorilor, face ca acest cuțit fin si flexibil care serveşte la curățarea paletelor – poartă uneori numele de cuțit de amestec.

JEAN-BAPTISTE SIMEON CHARDIN (1699-1779)

Maimuța pictor – ulei pe pânză – înălțimea 28,5, lățimea 23,5 Chartres, Muzeul de Arte – Frumoase. Uneltele şi materialele pictorului sec-XVIII : paleta, pensoanele, sprijinitorul, o sticla de ulei, piatra şi sfărâmătoarea (vizibile sub statuetă)UN pahar larg cu două compartimente şi multe cârpe.

CUȚITELE DE PICTAT

Sunt astfel numite un mare număr de cuțite mici îndoite cu lame flexibile de forme diferite. Cuțitele de pictat sunt utile pentru a le amesteca

bine cu alte ingrediente şi pentru a le adăuga pentru emulsia lor, puțină apă, şi pentru tehnicile de tuşă proprii picturii cu cuțitul.

SPĂLĂTORUL DE PENSULE

Putem oare recomanda acest accesoriu înşelător? Alcătuit dintr-un recipient care permite să lăsăm pensulele la muiat în solvent sau diluant fără a se sfărâma (deranja) vârful (eroare ce nu trebuie să o comitem, pensoanele nu-şi revin niciodată), spălătorul de pensulele poate fi întrebuințat între două şedințe de lucru nu prea depărtate: "băile" de solvent sau de diluant prelungite, degradează repede pensoanele.

Pictorii care nu neglijează curățarea pensulelor, vor privi circumspect cumpărarea acestui accesoriu, care poate fi o incitare la practica "muierilor" prelungite.

SABIA DE ÎNCLEIERE

Pierzându-se practica încleierii cu sabia, comerțul nu mai propune pictorilor sabia de încleiere.

Trebuie să vă orientați spre unelte de bucătărie –cum ar fi unele tipuri de cuțite de clătite –care le veți putea întrebuința drept sabie de încleiere.

O sabie bună de încleiere trebuie să aibă o lamă suplă şi rotunjită cam de 30 cm (pentru încleierea unei pânze de mărime medie; pentru cele de format mare, ea poate măsura până la 60 cm).

Cleştii de întins şi uneltele de amestec au fost descrise în capitolul despre întinderea pânzelor şi amestecul culorilor.